3 Deutsche Architektur



erlin
ärz
63

Wettbewerb Prager Straße in Dresden • Architektur und Farbe • Henry van de Velde zum 100. Geburtstag

Die Zeitschrift

Deutsche Architektur

erscheint monatlich

Bezugspreis 3,50 DM

Bestellungen nehmen entgegen:

In der Deutschen Demokratischen Republik:
Sämtliche Postämter, der örtliche Buchhandel
und der VEB Verlag für Bauwesen, Berlin

Für die Deutsche Bundesrepublik und Westberlin:
Sämtliche Postämter, der örtliche Buchhandel
und der VEB Verlag für Bauwesen, Berlin
Die Auslieferung
erfolgt über HELIOS Literatur-Vertriebs-GmbH,
Berlin-Borsigwalde, Eichborndamm 141–167

Im Ausland:
· Sowjetunion
Alle Postämter und Postkontore
sowie die städtischen Abteilungen der Sojuspechatj
· Volksrepublik China
Guozi Shudian, Suchou Hutung 38, Peking
· Tschechoslowakische Sozialistische Republik
Orbis, Zeitungsvertrieb, Praha XII, Vinohradska 46 –
Bratislava Leningradska ul. 14
· Volksrepublik Polen
P. P. K. Ruch, Warszawa, Wilcza 46
· Ungarische Volksrepublik
Kultura, Ungarisches Außenhandelsunternehmen
für Bücher und Zeitungen, Rakoczi ut. 5, Budapest 62
· Rumänische Volksrepublik
Directia Generala a Postei si Difuzarii Presei Palatul
Administrativ C. F. R., Bukarest
· Volksrepublik Bulgarien
Direktion R. E. P., Sofia 11 a, Rue Paris
· Volksrepublik Albanien
Ndermarrja Shtetnore Botimeve, Tirana
· Österreich
GLOBUS-Buchvertrieb, Wien I, Salzgries 16
· Für alle anderen Länder:
Der örtliche Buchhandel
und der VEB Verlag für Bauwesen,
Berlin W 8, Französische Straße 13–14

Verlag
VEB Verlag für Bauwesen, Berlin W 8,
Französische Straße 13–14
Verlagsleiter: Georg Waterstradt
Telefon: 22 02 31
Telegrammadresse: Bauwesenverlag Berlin
Fernschreiber-Nummer: 01 14 41 Techkammer Berlin
(Bauwesenverlag)

Redaktion
Zeitschrift „Deutsche Architektur", Berlin N 4,
Hannoversche Straße 30
Telefon: 22 06 23 31 und 22 06 23 32
Lizenznummer: ZLN 5318
der Deutschen Demokratischen Republik

Satz und Druck
Märkische Volksstimme, Potsdam,
Friedrich-Engels-Straße 24 (I-16-01)



Aus dem vorigen Heft:

Revolution und Architektur in Kuba
Erfahrungen auf den Industriebaustellen der DDR
Standardisierung, Baukastensystem und Architektur

Im nächsten Heft:

Neue Aufgaben im Wohnungsbau
Wettbewerb Zentralbahnhof Sofia
Mathematische Methoden im Bauwesen

Redaktionsschluß:

Kunstdruckteil 10. Januar 1963
Illusdruckteil 18. Januar 1963

Titelbild:

Blick in das Verkaufszentrum in Mamaia
Foto: Ernst Pfrogner, Potsdam

Fotonachweis:

Stadtbauamt Dresden (19); Deutsche Fotothek Dresden (1); Technische Universität Dresden, Hochschulfilm- und -bildstelle (10); Hans Schmidt, Berlin (1); Peter Garbe, Berlin (5); Stappenbeck, VEB Berlin-Projekt (7); Bruno Flierl, Berlin (3); Lothar Hahn, Karl-Marx-Stadt (2); Louis Held, Weimar (2); Karl Rosner, „Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert", G. Hirth's Kunstverlag, München & Leipzig 1898 (1); „Das deutsche Kunstgewerbe – III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906", Verlagsanstalt F. Bruckmann AG, München 1906 (2); „Wir fangen einfach an", Richard Pflaum Verlag, München 1953 (1); Zeitschrift „Dekorative Kunst", Bd. 1, München 1898 (1); Sophie-Renate Gnamm, München (1)

3 Deutsche Architektur

XII. Jahrgang
Berlin
März 1963

Herausgeber: Deutsche Bauakademie und Bund Deutscher Architekten

Redaktion: Bruno Flierl, Chefredakteur
Ernst Blumrich, Walter Stiebitz, Redakteure
Herbert Hölz, Typohersteller

KB	Kurzfassung		Содержание

324.1.231

Wettbewerb Prager Straße in Dresden
Bericht und Gedanken zum Wettbewerb
G. Münter
Das im zweiten Weltkrieg völlig zerstörte Gebiet der Prager Straße verbindet den Hauptbahnhof mit dem Altmarkt und dem historischen Bezirk Dresdens. Im Wettbewerbsprogramm war die Unterbringung folgender Bauten gefordert: ein Warenhaus, Läden und Industriepavillons, zwei Hotels, Haus der Nationalitäten, Gaststätten, Cafés, Tanzkabarett, ein Theater, zwei Filmtheater und Haus der Dienste.
Untersucht werden die Vorgeschichte, die Zielsetzung, die Durchführung und das Ergebnis des Wettbewerbes, wobei der Autor zu der Schlußfolgerung gelangt, daß architektonische oder städtebauliche Wettbewerbe nach dem bisherigen Modus nicht die Ergebnisse bringen, die für den jetzt erreichten Stand des gesellschaftlichen Aufbaus in der DDR notwendig sind. Daher wird vorgeschlagen, auch bei Wettbewerben das Prinzip der „freien" Konkurrenz durch das Prinzip der sozialistischen Gemeinschaftsarbeit abzulösen.

133
133

Соревнование — Прагер Штрасе в Дрездене
Отчет и мнения относительно соревнования
Г. Мюнтер
Полностью разрушенный во время второй мировой войны район улицы Прагер Штрасе соединяет главный вокзал со старым рынком «Альтмаркт» и историческим районом города Дрездена. Программой совернования было предусмотрено сооружение следующих строений: универмага, магазинов и промышленного павильона, двух гостиниц, Дома национальностей, ресторанов, кафе, кабаре, театра, двух кино и дома добрых услуг.
Разбираются предыстория, целевая установка, выполнение и результат соревнования, причем автор приходит к заключению, что архитектурные и градостроительные соревнования, проводимые до сих пор по соответственному способу, не приносят тех результатов, которые необходимы в связи с достигнутым уровнем общественного строительства в ГДР. Поэтому, предлагается также и при соревнованиях заменить принцип «свободной» конкуренции принципом социалистической коллективной работы.

156

Architektur und Farbe
Die Farbe in der Architektur und im Städtebau
H. Schmidt
Die Farbe bildet in der Architektur und im Städtebau ein sehr wichtiges künstlerisches Element. Mit der Farbe sollen bestimmte Empfindungen und Gefühle der Menschen geweckt und verkörpert werden, die dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft entsprechen: Lebensfreude, Heiterkeit, Optimismus, aber auch Klarheit, Ordnung und Zusammengehörigkeit. Dabei geht es nicht so sehr um die bunte als vielmehr um die helle, heitere, weiträumige Stadt. Voraussetzung für eine wirksame Farbgebung zur Unterstützung der räumlichen und plastischen Komposition eines Wohngebietes oder Stadtzentrums ist eine städtebaulich gut durchdachte Lösung. Wo sie fehlt, steht auch der beste Farbkünstler vor einer unlösbaren Aufgabe. Deshalb wurden in der Farbgebung dort die besten Erfahrungen gemacht, wo mit der städtebaulichen Planung ein Farbenleitplan aufgestellt wurde.

157
157

Архитектура и краска
Краска в архитектуре и градостроительстве
Х. Шмидт
Краска представляет собой в архитектуре и в градостроительстве важный художественный элемент. При помощи краски пробуждаются и воплощаются определенные чувства в человеке, соответствующие существу социалистического общества: радость жизни, веселое настроение, оптимизм, а также ясность, порядок и сплоченность. При этом не так важна пестрота, как светлость жизнерадостность и обширность города. Предпосылкой для эффекта краски для объемной и пластичной композиции жилого комплекса или центра города — это хорошо продуманное решение градостроения. Там, где оно отсутствует, перед неразрешимой задачей встает даже опытный специалист по краскам. Поэтому, в отношении цветов были достигнуты наилучшие результаты там, где совместно с градостроительным планом был составлен также план основных цветов предусмотренных к использованию красок.

156

Farbenkreis und Farben für die Praxis
L. Gericke, J. Krenke
Alle bisherigen Farbenkreise bauen auf den Lichtfarben auf. Da sich aus diesen Farbenkreisen niemals unmittelbar harmonische Farbzusammenstellungen für die in der Praxis gebräuchlichen Pigmentfarben ableiten lassen, entwickelten die Autoren einen achtzehnteiligen Farbenkreis aus den gebräuchlichsten Farbwerten, bei dem auch die Sekundärfarben und die Zwischentöne „reine", nicht gemischte Farben sind.
Erste gute Erfahrungen bei der Anwendung dieses Farbenkreises wurden bei zwei Baukomplexen in Berlin gemacht, wobei teilweise neue Anstrichstoffe auf Zement-Kalk-Latex-Basis und Porenhydroxyd-Latex-Basis zur Verwendung kamen.

162

Шкала цветов и цвета на практике
Л. Герике, Й. Кренке
Существующие до сих пор шкалы цветов основывались на цветах излучений. Ввиду того, что эти шкалы цветов непригодны для составления требуемых на практике пигментных цветов, авторы разработали новую шкалу цветов, состоящую из восемнадцати разделов и включающую самые ходовые оттенки. В этой шкале даже второстепенные краски и оттенки представляют собой «чистые», несмешанные цвета.
Первое опытное применение такой шкалы имело место при строении двух комплексов в Берлине, причем частично нашли применение новые красители на базе цемента, извести, латекса, пористого гидроксида-латекса.

303.4.013

Zur komplex-territorialen Perspektivplanung der Gebiete, Städte, Dörfer
K. Menzel
Die gegenwärtige Praxis in der Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung weist eine Reihe von Unzulänglichkeiten auf. Aus der Analyse dieser Unzulänglichkeiten entwickelt der Verfasser Grundlagen zur Verbesserung der komplex-territorialen Perspektivplanung der Gebiete, Städte und Dörfer und stellt ein Schema zur Rahmengliederung für den Planungsinhalt zur Diskussion.

174

О комплексно-территориальном перспективном планировании областей, городов и сел
К. Менцель
Проводимое в настоящее время планирование областей, городов и сел имеет целый ряд недостаточностей. Анализируя эти недостаточности, автор разработал основы для улучшения комплексно-территориального перспективного планирования областей, городов и сел и ставит на обсуждение схему типового подразделения для планового содержания.

612.1.033.3

Baukosten und Wirtschaftlichkeit im vielgeschossigen Wohnungsbau
E. Anke
Bei vielgeschossigen Wohnungsbauten sind gegenüber mehrgeschossigen Wohnungsbauten zusätzliche technische Einrichtungen erforderlich, die die Verkehrsfläche und damit den umbauten Raum erhöhen, wodurch sich das Verhältnis Hauptfläche (Mietfläche) zu umbautem Raum verschlechtert. Die Kosten je Kubikmeter umbauter Raum steigen jedoch langsamer als die Kosten je Quadratmeter Hauptfläche. Da diese die Grundlage bei der Berechnung der Wirtschaftlichkeit bilden, sind die Hochbaukosten im vielgeschossigen Wohnungsbau höher als die im mehrgeschossigen Wohnungsbau. Diese Untersuchung läßt zunächst noch den Einfluß der städtebaulichen Faktoren und der Erschließungskosten auf die Wirtschaftlichkeit vielgeschossiger Wohnungsbauten außer Betracht.

176

Стоимость строительства и экономичность многоэтажных жилых построек
Е. Анке
Для многоэтажных жилых построек, в противоположность к несколькоэтажным жилым постройкам, требуются дополнительные технические приспособления, для увеличения площади для внутреннего сообщения, а следовательно и кубатуры здания, благодаря чему ухудшается соотношение между главной площадью (жилплощадью) и кубатурой здания. Стоимость кубометра кубатуры здания повышается, однако медленнее, чем стоимость кубометра жилплощади. Поскольку это является основой для расчета экономичности, то максимальные расходы при строительстве многоэтажных жилых зданий выше, чем при строительстве несколькоэтажных жилых зданий. Это исследование, пока что, исключает влияние градостроительных факторов и расходов по подготовке местности к застройке на экономичность многоэтажных жилых построек.

159

Kunsthandwerk und Industrieform
H. Schmidt
Über die in der Ausstellung „Industrielle Formgebung" im Johanneum in Dresden gezeigten Hausratsgegenstände wurde in der Öffentlichkeit lebhaft diskutiert. Die Diskussion erstreckte sich jedoch nur auf ästhetische Gesichtspunkte und übersah, daß es sich bei den meisten Ausstellungsstücken nicht um industriell hergestellte, sondern um kunstgewerbliche Gegenstände handelte. Bei industriell hergestellten Gegenständen gelten andere produktionstechnische, ökonomische und soziale Gesichtspunkte als beim Kunsthandwerk. Möbel, Tapeten, Gardinen, Bestecke, Gläser usw. haben eine große künstlerisch-ideologische Bedeutung, und das Problem ihrer Massenproduktion besteht darin, eine Übereinkunft darüber herbeizuführen, was nicht nur die Hersteller, sondern auch die Abnehmer, die Bevölkerung, als brauchbar und schön empfinden.

178

Художественное ремесло и промышленная форма
Х. Шмидт
Оживленные дискуссии имели место относительно выставки «Промышленное оформление», показывающей в Дрездене бытовую утварь. Эта дискуссия распространилась, однако, лишь на эстетические взгляды и упустила из виду, что большинство экспонатов являются изделиями не промышленного изготовления, а художественного ремесла. Для изделий, изготовляемых промышленным способом действуют другие производственно-технические, экономические и социальные предпосылки, чем это имеет место у художественного ремесла. Мебель, обои, гардины, столовые приборы, стаканы, рюмки и т. п. имеют большие художественно-идиологическое значение и проблема их массового производства состоит в том, согласовать не только все то, что правится изготовителям, но и то, что потребитель находит практичным и красивым.

126.4

Henry van de Velde zum 100. Geburtstag
Am 3. April 1963 wäre der am 25. Oktober 1957 verstorbene große belgische Künstler Henry van de Velde 100 Jahre alt geworden. Welchen Einfluß das Schaffen Henry van de Veldes auf seine Zeit und auf die deutsche Architekturentwicklung hatte, wird in zwei Aufsätzen in neuer Sicht darzustellen versucht:

K. Junghanns: **Van de Velde in seiner Zeit**
K.-H. Hüter: **Henry van de Velde — Zur Problematik seines Werkes**

181
181
184

К 100-летнему юбилею со дня рождения Генри ван де Вельде
Великому бельгийскому художнику Генри ван де Вельде, скончавшимуся 25-го октября 1957 года исполнилось бы 3-го апреля 1963 года 100 лет. В двух статьях авторы стараются разъяснить, какое большое значение творчество Генри ван де Вельде оказывало в свое время на развитие немецкой архитектуры:
К. Юнгханнс: **Ван де Вельде в свое время**
К.-Х. Хютер: **Генри ван де Вельде — О проблематике его работы**

Summary		Résumé	DK

Competition Prager Strasse in Dresden — 133
Report and ideas on the competition — 133
by G. Muenter
The area of the Prager Strasse (Prague Avenue) which has completely been destroyed in the second world war connects the main station with the Old Market and the historical district of Dresden. In the programme of the competition the placing of the following buildings was required: a department store, shops and show pavilions of several industries, two hotels, the House of Nationalities, restaurants, coffee houses, a dancing cabaret, a theatre, two cinemas, and a house of service.
When investigating the history, the aims, the accomplishment, as well as the result of the competition, the author arrived at the conclusion that architectural or municipal engineering competitions, when carried out according to previous modes, will not give results that are necessary for the now reached level of social construction in the GDR. Therefore it has been proposed that also for competitions the principle of "free competition" be replaced by the principle of socialist collective work.

Concours Prager Strasse à Dresden — 133
Informations et méditations au sujet du concours — 133
par G. Münter
Le territoire de la Prager Strasse, complètement détruit pendant la deuxième guerre mondiale, représente l'union de la gare centrale avec l'ancien marché et le quartier historique de Dresden. Par le programme de concours était demandée la réalisation des projets de construction suivants: un grand magazin, des boutiques et des pavillons industriels, deux hôtels, une maison des nationalités, des restaurants, des cafés, un cabaret dansant, un théâtre, deux cinémas et une maison des services.
Examinés sont les antécédents, les buts prévus, la réalisation et le résultat du concurs, avec la conclusion finale de l'auteur que des concours architecturaux ou d'urbanisme, suivant le mode employé jusqu'à présent, ne donnent pas les résultats indispensables pour l'état actuellement acquis de la construction sociale dans la RDA. C'est pourquoi est proposé de remplacer, également pour les concours, le principe de la « concurrence libre » par celui du travail en commun socialiste.

DK 711.168(43-2.73) (079.1)

Architecture and colours — 157
Colours in architecture and municipal engineering — 157
by H. Schmidt
Colours in architecture and municipal engineering form a very important artistic element. Colours are to inspire the people for certain emotions and feelings which correspond to the character of the socialist society: cheerfulness, brightness, optimism but also clearness, order and solidarity. It is, first of all, a bright, gay and spacy town rather than just a colourful one that should be put up. The first condition of an effective coloration to underline the spacious and plastic composition of a living quarter or a town centre is a well deliberated solution from the municipal engineering point of view. Even the best artist of colours will find himself facing an insoluble task, if such a municipal engineering solution is missed. Therefore maximum results in coloration are obtained onley when both constructions and colours are planned simultaneously.

Architecture et couleur — 157
La couleur dans l'architecture et dans l'urbanisme — 157
par H. Schmidt
La couleur représente dans l'architecture et dans l'urbanisme un élément artistique très important. Par la couleur même des sentiments déterminés des hommes doivent être dévoilés et personnifiés qui correspondent au caractère de la société socialiste, c-à-d: joie de vivre, gaieté, optimisme, mais en même temps clarté, ordre et solidarité. Il s'agit en première ligne non seulement d'une ville multicolore, mais aussi — avant tout — d'une ville claire, gaie et étendue. Condition d'un coloris actif dans l'intérêt de la composition spatiale et plastique d'un quartier de logements ou d'un centre de ville est une solution solide et examinée à fond des problèmes qui se réfèrent à l'urbanisme. Ou cette solution n'existe pas, le meilleur artiste en couleurs se trouve vis-à-vis d'un problème pas à réaliser. C'est pourquoi au sujet du coloris les meilleures expériences sont trouvées là, où avec la planification responsable pour l'urbanisme un guide de couleurs exact était établi.

DK 72.013.4

Colour circle and colours for practical application — 162
by L. Gericke, J. Krenke
All the previous colour circles are based on the light colours. Since no harmonious colour compositions suitable for the common pigment colours used in practice can be directly derived from these colour circles, the authors developed from the most common colour values a colour circle of 18 parts in which also the secondary colours and the intermediate shades are "pure" colours without mixtures.
Good experiences with the application of this colour circle have first been obtained at two building complexes in Berlin where, partially, new surface coatings on cement-lime-latex-basis as well as on pore-hydroxide basis were applied.

Echelle des couleurs circulaire et couleurs pour la pratique — 162
par L. Gericke, J. Krenke
Toutes les échelles des couleurs circulaires employées jusqu'à présent ont comme base les couleurs lumineuses. Etant donné le fait que sur la base de ces échelles des couleurs circulaires jamais des compositions harmonieuses des couleurs sont à créer, les auteurs développaient une échelle des couleurs circulaire composée de 18 parties des valeurs de couleurs les plus usuelles, dont les couleurs secondaires et teintes intermédiaires sont également des couleurs « pures », c.-à-d. non mélangées.
Les premières bonnes expériences avec l'emploi de cette échelle des couleurs circulaire sont acquises lors de la réalisation de deux complexes de construction à Berlin, où en partie sont employées des couleurs à enduire produites sur la base de ciment-chaux-latex respectivement de hydroxyde de pores-latex.

DK 72.013.4

Complex territorial long-term planning of areas, towns, and villages — 174
by K. Menzel
A number of deficiencies can be found in the present planning systems of areas, towns, and villages. On the basis of an analysis of these deficiencies, the authors develops fundamentals for the improvement of the complex territorial long-Term planning of areas, towns, and villages and puts a scheme of a skeleton arrangement of the planning contents to discussion.

La planification perspective complexe-territoriale des territoires, villes et villages — 174
par K. Menzel
La pratique actuelle de la planification de territoires, villes et villages présente une série d'insuffisances. Sur la base de l'analyse de ces insuffisances l'auteur déroule des bases dans l'intérêt du perfectionnement de la planification perspective complexe-territoriale des territoires, villes et villages et met à la disposition en même temps un schéma de la disposition-cadre du contenu de la planification.

DK 711.111.5

Costs and economy in multi-storey residential construction — 176
by E. Anke
Compared with multiple-storey residential buildings, additional technical facilities are required in the case of multi-storey residential buildings thus increasing the traffic area and at the same time the space enclosed which has, in turn, a bad effect on the proportion between the main space, i.e. the dwelling space, and the enclosed space. The costs per cubic metre of enclosed space, however, go up more slowly than the costs per square metre of main space. Since the calculation of economy is based on the latter, the building construction costs in multi-storey residential construction are higher than those in multiple-storey construction. In this investigation the influence of municipal engineering factors as well as of exploration costs on the economy of multi-storey residential construction is left out of consideration.

Frais de bâtisse et économie dans la construction des maisons à multiples étages — 176
par E. Anke
Pour la construction des maisons à multiples étages il faut prévoir, en comparaison avec la construction des maisons à plusieurs étages, des installations techniques supplémentaires qui augmentent la surface livrée à la circulation et par conséquent l'aire entourée de bâtiments, d'où la conséquence est l'altération de la relation de l'aire principale (aire à louer) contre l'aire entourée de bâtiments. Les frais par mètre cube d'aire entourée de bâtiments cependant montent en forme plus lente que les frais par mètre cube d'aire principale. En considération du fait que ces frais forment la base pour les calculs de la rentabilité, les frais de la construction en surface de la construction des maisons à multiples étages sont plus élevés que les frais de la construction à plusieurs étages. Cette recherche néglige pour le moment l'influence des facteurs de l'urbanisme et des frais d'exploitation vis-à-vis de la rentabilité de la construction des maisons à multiples étages.

DK 728.22.003.1

Industrial art and industrial shape — 178
by H. Schmidt
A vivid discussion has been in full swing in the public on the household articles shown in the exhibition "Industrial Shaping" that had been held in the Johanneum in Dresden. The discussion, however, was confined to aesthetic aspects thus ignoring that most of the exhibits were no goods of industrial production but pieces of industrial art. Articles of industrial production are ruled by asoects of manufacturing technics, economy, as well as by social aspects that are different from the points prevailing in industrial art. Furniture, wallpapers, curtains, knives, forks, and spoons, as well as glasses, etc. are of a tremendous artistic-ideological importance, and the problem of their mass production is to find an agreement on a shape which is not only liked by the manufacturers but also found useful and beautiful by the users, i.e. the people.

Métier d'art et forme industrielle — 178
par H. Schmidt
Au sujet des objets d'ustensiles de ménages étalés lors de l'exposition « Façonnement industriel » du Johanneum à Dresden, il y avait une discussion assez vive publique. D'importance est que cette discussion se référait cependant seulement à des points de vue esthétiques; elle omettait que la plupart des objets exposés ne représentait pas des arcticles industriellement fabriqués, mais des objets du métier d'art. Il va sans dire que pour des objets industriellement produits il faut respecter autres points de vue techniques de production, économiques et sociaux que pour le métier d'art. Des meubles, papiers peints, rideaux, couverts, verres etc. sont d'une grande importance artistique-idéologique et le problème de la production en série de ces articles est la question d'une coordination des impressions non seulement des fabricants, mais aussi des acheteurs, c-à-d de la population, au sujet des articles considérés comme convenables et de goût.

DK 7.02.001.11

100st birthday of Henry van de Velde — 181
On April 3rd, 1963, the great Belgian artist Henry van de Velde who died on October 25th, 1957, would have had his 100st birthday. The influence of Henry van de Velde's work on his time and on the development of German architecture is presented from a new angle in two papers:

K. Junghanns: **Van de Velde in his time** — 181
K.-H. Hüter: **Henry van de Velde — Problems of his work** — 184

En souvenir du centenaire du jour de naissance de Henry van de Velde — 181
En date du 3ième avril 1963 le grand artiste belge Henry van de Velde, mort le 25 octobre 1957, remplirait 100 ans.
Deux articles s'occupent sous des nouveaux aspects de l'influence des travaux de Henry van de Velde sur sa propre époque et sur le développment de l'architecture allemande.

K. Junghanns: **Van de Velde dans sa propre époque** — 181
K.-H. Hüter: **Henry van de Velde — Le caractère problématique de son oeuvre** — 184

DK 7.071.1:7.036

Junge Architekten diskutieren mit dem Minister für Bauwesen

„Das ist eine gute Sache", sagten alle, die am späten Nachmittag des 20. Februar in die Gaststätte Müggelturm in Berlin zusammengekommen waren. Die dreißig jungen Architekten sagten das, unter ihnen die Architekten, die diese Gaststätte projektiert hatten, der 34 Jahre junge Minister für Bauwesen, Bauingenieur Wolfgang Junker, der sie zu einem Gespräch geladen hatte, sagte das, und auch Professor Kosel, der Präsident der Deutschen Bauakademie, war dieser Meinung.
Der im Februar 1963 neu berufene Minister wollte sich nicht nur informieren, was seine Altersgenossen am Reißbrett und in der Bauforschung über das Bauwesen und über die Probleme des Architektenberufes denken, um gesicherte Entscheidungen auch in ihrem Interesse zu treffen, er wollte sie vor allem dazu aufrufen, sich mit dem Ministerium für Bauwesen und der Deutschen Bauakademie gemeinsam und intensiv, leidenschaftlicher und konstruktiver als bisher an der Lösung der Aufgaben des Bauwesens, des Städtebaus und der Architektur beim umfassenden Aufbau des Sozialismus zu beteiligen.
Die nachfolgenden Auszüge aus der Diskussion beschränken sich auf die wesentlichen Gedanken des fünf Stunden dauernden Gesprächs. red.

Minister Junker

Das heutige Gespräch soll der Auftakt dazu sein, daß sich die leitenden Staatsfunktionäre des Ministeriums für Bauwesen und der Deutschen Bauakademie darum bemühen, die Ansichten der Architekten, vor allem der jungen, in Erfahrung zu bringen und auszuwerten ... Neue schöpferische Gedanken sollen schnell aufgegriffen und produktiv gemacht werden ... Wir alle dürfen nicht auf der Stelle treten. Wir müssen lernen, neue Ziele im Vorwärtsschreiten zu erreichen ... Dazu brauchen wir die sozialistische Gemeinschaftsarbeit, die dann fruchtbar ist, wenn sich durch sie schöpferische Gedanken des einzelnen Individuums im Interesse der Gemeinschaft entwickeln ...

Wir streben danach, das industrielle Bauen architektonisch zu meistern, was nichts anderes bedeutet, als daß wir im Unterschied zu den letzten Jahren die Einheit aller Faktoren, die das architektonische Werk bestimmen, nunmehr praktisch verwirklichen wollen. Das verlangt vor allem in der Typenprojektierung einen neuen Weg ... Aber auch in der Anleitung dieses Prozesses, überhaupt in der Leitung des Bauwesens müssen wir eine große Meisterschaft erwerben.

Dr. Strassenmeier, Berlin

Uns beschäftigt sehr ernst: Wie erreichen wir eine hohe Arbeitsproduktivität im Bauwesen? Welche Methoden müssen wir durchsetzen, damit der wissenschaftlich-technische Höchststand nicht nur zufällig bekannt und verwirklicht wird? Was müssen wir tun, damit unsere tägliche Arbeit nicht nur dem Tage, sondern auch der Perspektive dient?

Graffunder, Berlin

Mein Optimismus als Architekt erwächst nur aus den Aufgaben, an denen ich arbeite, nicht aus dem Betrieb, dem ich angehöre. Die Hälfte der Zeit überlege ich, wie ich die „oberen" Stellen überliste. Die andere Zeit brauche ich, um das wenige, was möglich ist, durchzusetzen, indem ich mich wie mit einem Buschmesser durch den Wust der Verordnungen hindurchschlage ... Das muß aufhören, daß in einem Projektierungsbetrieb die Produktion der Verwaltung untertan ist. Die Verwaltung muß der Produktion dienen! Das bedeutet letztlich: die Struktur im Bauwesen muß verändert werden.

Die Chance des Architekten muß mit seiner Verantwortung verbunden sein und umgekehrt. Die Leistung des Architekten muß sich aber auch in den richtigen Relationen zu seinem Arbeitsaufwand und zu den Werten, die er schafft, materiell ausdrücken.

Minister Junker

Das System der Verantwortlichkeit, ja die gesamte Leitung in den Projektierungsbetrieben, aber auch in anderen Betrieben des Bauwesens, ist nicht in Ordnung. Wir sind dabei, das zu ändern. Es geht nicht um eine Verbesserung, sondern um eine wirklich qualitative Veränderung der Leitungsmethoden. Unser Vorschlag ist, daß alle Betriebe, Baubetriebe und Baustoffbetriebe wie Projektierungsbetriebe, nach den Bedingungen ihres Produkts geleitet werden. Bei einer solchen Differenzierung der Betriebe geht es nicht um höhere Rechte des einen oder anderen, sondern um eine höhere Verantwortung und Produktivität aller.

Wimmer, Berlin

Ein Wort zur Typenprojektierung: Es fehlt nicht an Kritikern der Typenprojektierung, aber an den Mitarbeitern ...

Wer von den hier Versammelten arbeitet eigentlich an oder nach einem Typenprojekt? Außer den anwesenden drei Mitarbeitern des VEB Typenprojektierung keiner? Zwei Kollegen nach einem Wiederverwendungsprojekt? Aha! Danke! Weitere Frage: Wer hat die Hefte 8 bis 11 „Baukasten I–IV" der Reihe Standardisierung im Bauwesen gelesen? Außer dem Minister und dem Präsidenten der Akademie und den Mitarbeitern des VEB Typenprojektierung nur zwei Kollegen? Aha! Danke!

Das ist genau die Situation, die wir haben. Hier in diesem Raum sind mit die besten jungen Architekten unserer Republik versammelt, aber es ist uns nicht gelungen, weder von der Aufgabe noch von der Organisation her, sie für die Typenprojektierung zu gewinnen. Dieser Zustand muß geändert werden!

Kluge, Potsdam

Wissenschaft und Praxis sind noch längst keine Einheit. Die Deutsche Bauakademie hat noch nicht die Führung, die sie haben sollte. Wir in der Praxis müssen die meisten Probleme ohne die Hilfe der Wissenschaft lösen.

Professor Kosel

Auf unserem XXVIII. Plenum im Dezember 1961 haben wir den Satz geprägt: Wir wollen, daß die Bauarbeiter sagen: Das ist unsere Akademie. Das gleiche sollen aber auch alle Architekten sagen.
Ihre Arbeit und ihre Anregungen sind für unsere Arbeit in der Akademie sehr wichtig. Gerade von Ihnen als den jungen Architekten erwarten wir Unterstützung. Poelzig sagte einmal, es gäbe eine Geschichte der jungen Maler, Dichter und Musiker, aber keine der jungen Architekten ... Natürlich, der Architekt trägt eine größere und vor allem auch eine volkswirtschaftlich bedeutsamere Verantwortung als andere Künstler. Er darf es sich nicht leisten, Fehler zu bauen. Dennoch haben in unserem Staat junge Architekten große Möglichkeiten. Wird diese Chance aber auch genutzt? Hat jeder junge Architekt schon erkannt, daß er mit dem was er tut oder nicht tut, seine eigene Zukunft festlegt? Sollten sich nicht alle rühren, damit das, was festgelegt wird, auch gut ist und sich lange hält, zum Beispiel bei der Ausarbeitung des Baukastens und der Typen?

Senf, Berlin

Die Bedeutung der Industrialisierung ist bei den jungen Architekten seit langem erkannt ... Aber wir sind nicht immer begeistert von manchen Begleiterscheinungen: Der Umfang der Arbeitsunterlagen wächst erschreckend. Für ein Bauwerk von 6 Millionen DM kann man einen ganzen Wagen voll Papier beladen! Das ist nicht übertrieben. Vieles davon gehört gar nicht auf unseren Tisch ...

Hoffmann, Berlin

Um gute Architektur zu machen, brauchen wir gute Voraussetzungen. Um aber sozialistische Architektur zu machen, brauchen wir mehr ... Wir haben eine technische Basis, mit der wir mehr machen könnten ... Aber wir brauchen vor allem klare Köpfe! Dann würden wir unduldsamer sein, nicht immer nur unsere Schwierigkeiten gesprächsweise wiederholen, sondern mit konstruktiven Vorschlägen auftreten und Lösungswege zeigen ... Solange wir das nicht tun, werden wir auch nichts durchsetzen!
Unsere Praxis ist davon gekennzeichnet, daß wir uns überall den Luxus leisten, bekannte Fehler doch zu machen. Wenn wir das Schlechte nicht mehr zulassen, dann hätten wir bereits einen brauchbaren Maßstab ...
Wir sind Kinder der Deutschen Demokratischen Republik und müssen uns in dieser unserer Republik bewähren, wir müssen an uns und an unseren Aufgaben wachsen! An uns selber liegt es, was wir erreichen.

Kwasnitza, Berlin

Die jungen Architekten in der Sowjetunion – das ist mein Eindruck – sind anders als bei uns. Sie alle sind kleine Jewtuschenkos, sie alle sind „zornig"! Aber um der Sache willen, für die sie kämpfen, sind sie zornig und unduldsam. Die Richtung des Zorns ist wichtig! Bei uns sind viele – so ist jedenfalls mein Eindruck – schon viel zu satt.

Beige, Frankfurt (Oder)

Die Architekten in der Hochbauprojektierung sind wohl die trägsten unseres Berufes. Das kommt allein schon in der geringen Beteiligung an Wettbewerben zum Ausdruck. Da muß etwas geschehen ... Die wichtigsten Bauaufgaben sollten als Experiment verallgemeinert werden. Das würde alle interessieren, zum Mitdenken und Mitarbeiten anspornen ...

Minister Junker

Ein Schlußwort gibt es erst am Ende des Jahres, nach Erfüllung der Pläne ... Wir haben alle Möglichkeiten dazu.
Jawohl, die zornigen jungen Leute müssen sich für uns durchsetzen. Hinzu kommen muß eine straffe, geordnete Leitung!
Wir wollen weiter miteinander im Gespräch bleiben. Künftig könnte der Bund Deutscher Architekten solche Gespräche vorbereiten. Diese Form des Kontakts ist notwendig. Dadurch festigen wir unser Vertrauensverhältnis, und jeder kann vom anderen etwas lernen, was uns allen von Nutzen ist.

Wettbewerb Prager Straße in Dresden

Der städtebauliche Wettbewerb Prager Straße in Dresden lief in der Zeit vom 15. März bis zum 31. August 1962. Der dritte und letzte Rundgang des Preisgerichts fand am 15. Dezember 1962 statt.

Einige Angaben über den Ablauf des Wettbewerbes

Ausgeliefert wurden insgesamt über 70 Stück der Unterlagen. Eingereicht wurden dagegen nur 38 Arbeiten, von denen einige nicht ganz den verlangten Bedingungen entsprachen, aber auf Vorschlag der Vorprüfer zum Entscheid zugelassen wurden. Die Tatsache, daß über 30 Architekten Unterlagen verlangt hatten, ohne sich am Wettbewerb zu beteiligen, sollte sorgfältig untersucht werden, um Schwächen unseres Wettbewerbswesens bloßzulegen. Bei einer Veranstaltung mit jungen Architekten des BDA im Bezirk Dresden kam zum Vorschein, daß sie von ihren Institutionen unzureichend bei Wettbewerbsarbeiten unterstützt werden. Auch solche Tatsachen hatten die relativ geringe Beteiligung am Wettbewerb verschuldet.

Neu war, daß das Preisgericht bei seiner Konstituierung beschloß, nach dem zweiten Rundgang eine Pause von einigen Wochen einzulegen, um die eingereichten Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und deren Stellungnahmen zu erfragen. Erst danach sollten der letzte, dritte Rundgang und die Festlegung der auszuzeichnenden Arbeiten erfolgen.

Um es vorwegzunehmen: Dieses Verfahren hat sich bewährt. Über 4000 Personen sahen die Entwürfe, über 120 Fragezettel waren ausgefüllt. Ihre Überprüfung ergab, daß die Umfrage von der Bevölkerung begrüßt wurde, wie überhaupt auf diese Weise einige Anregungen und Wünsche ans Licht kamen. Das war das erfreuliche Ergebnis dieses Verfahrens.

Ein weniger erfreuliches Ergebnis war, daß auch vier mündliche Einsprüche erhoben wurden, die von Architektenkollektiven und Betriebssektionen des BDA stammten. In einem dieser Einsprüche hieß es sinngemäß, daß die Bearbeiter den Entwurf (oder seine Darstellung?) ganz anders ausgeführt hätten, wenn sie die Einschaltung der Öffentlichkeit zeitig genug erfahren hätten. Auch damit wird das Wettbewerbsproblem berührt.

Neu war sicherlich auch, daß das Preisgericht nach den ersten Informationsbesichtigungen, also noch bevor der offizielle erste Rundgang begann, Thesen ausarbeitete, die als Kriterien für die Bewertung gelten sollten.

Das überaus umfangreiche Raumprogramm sah folgende Bauten im Wettbewerbsgebiet vor:
Ein Warenhaus mit 20 000 m² Verkaufsfläche,
Spezialläden mit 9000 m²,
Industriepavillons mit 3000 m²,
ein Hotel am Ring mit 650 Betten und Gasträumen,
ein Hotel am Wiener Platz mit 550 Betten,
verschiedene Restaurants, Konzertcafés und Tanzkabaretts mit insgesamt etwa 3500 Plätzen, zu denen noch die in den beiden Hotels verlangten rund 2000 Plätze kommen müßten.
Es folgen:
ein Theater mit 1200 Plätzen,
ein Filmtheater mit 1000 Plätzen,
ein zweites Filmtheater mit 700 Plätzen.
Schließlich:
Haus der Dienste mit etwa 2500 m² Nutzfläche und (als Kann-Programm) ein Verwaltungsgebäude für Banken mit etwa 13 500 m² Nutzfläche.
Der im Wettbewerbsgebiet vorzusehende Parkplatzbedarf war mit rund 2000 Stellplätzen angegeben.

Bericht und Gedanken zum Wettbewerb

Professor Dr.-Ing. Georg Münter
Lehrstuhl für Theorie der Architektur und Entwerfen
Technische Universität Dresden
Sekretär der Jury des Wettbewerbes
Unter Mitarbeit von Dipl.-Ing. K. Milde und Dipl.-Ing. K. Wilde

Vor kurzem ist der Wettbewerb um die Gestaltung der Prager Straße in Dresden entschieden worden.

Seine Vorgeschichte, Zielsetzung und Durchführung und sein schließliches Ergebnis zwingen, uns mit ihnen vom Grundsätzlichen her zu befassen. Damit soll auch die Frage untersucht werden, ob der architektonische Wettbewerb bisheriger Übung in der jetzigen Phase unseres gesellschaftlichen Aufbaus noch berechtigt oder notwendig ist.

Die Prager Straße ist das wichtigste Verbindungsstück zwischen Hauptbahnhof und Altmarkt beziehungsweise dem historischen Bezirk Dresden. Als es im Laufe der Nachkriegsentwicklung um den Aufbau dieser in ihrem Kern vollständig zerstörten Großstadt ging, entschloß sich der Rat der Stadt, ihr mit Hilfe der ost-westlich geführten Magistrale und des Zentralen Platzes ein klares städtebauliches Gerüst zu geben. Die Ansätze dazu – freilich nicht mehr – waren bereits im alten Plan in der ehemaligen Wilsdruffer Straße und im „alten" Altmarkt gegeben.

Die Vorstellung über ein sozialistisches Dresden machte manche Wandlungen durch. Sie konzentrierte sich schließlich auf den Raum der Magistrale, der Ernst-Thälmann-Straße und des „neuen" Altmarktes. Das war sehr wenig, wurde freilich anders, als der Rat der Stadt sich entschloß, die noch offenstehende Lücke an der Nordseite des Altmarktes mit dem Neubau des Hauses der sozialistischen Kultur räumlich zu schließen.

Inzwischen hatte sich im Bereich der Architektur einiges getan: Der Allunions-Kongreß für Städtebau in Moskau hatte richtungweisende Ergebnisse gebracht, und in Berlin waren auf der Theoretischen Konferenz der Deutschen Bauakademie die bisherigen Ergebnisse unserer Architekturentwicklung kritisch analysiert worden.

Einschneidende Veränderungen der ursprünglichen Vorstellungen vom Aufbau Dresdens zeichneten sich ab, als die Diskussionen über die endgültige Gestalt des Hauses der sozialistischen Kultur immer tiefer griff. Hatten hierfür auch ursprünglich architektonische Konzeptionen bestanden, die Ähnlichkeit mit der des Warschauer Kulturpalastes gehabt hatten, so waren in dem im Jahre 1960 durchgeführten Wettbewerb schon andere Tendenzen sichtbar geworden. Sie führten nach einer Diskussion, die sich über das ganze Jahr 1961 hinzog, nach neuen Entwürfen und Gegenentwürfen schließlich zu einer neuen Auffassung. Das beweist die Entscheidung des Rates der Stadt Dresden, den in der Idee von Professor Wiel und seinem Kollektiv stammenden, inzwischen vom VEB Hochbau Dresden, Architekt Häntsch, durchgearbeiteten Kuppelbau für die Ausführung vorzusehen.

Bei den Auseinandersetzungen, die um Inhalt und Form des Kulturhauses geführt wurden, zeigte sich, daß es jetzt galt, mit der Masse des Kulturhauses auch der räumlichen Ordnung des rückwärtigen Bereiches, welcher der entscheidende Teil des historischen Bezirkes war, die bestimmende Note zu geben.

Der Beschluß, mit der Planung des Kulturhauses zu beginnen, hatte gleich mehrere Fragen aufgeworfen, die, oberflächlich betrachtet, nicht unmittelbar mit der Aufgabe Kulturhaus verbunden schienen. Mit dem Entschluß zum Kuppelbau war nämlich auch die ursprünglich am Kulturhaus vorgesehene Höhendominante gefallen. Man mag das bedauern oder nicht, wichtig bleibt, daß mit der Trennung der Dominante vom Kulturhaus die Notwendigkeit

zu komplexer städtebaulicher Betrachtung immer unumgänglicher wurde.

So wurde durch die Planung des Kulturhauses die Aufmerksamkeit nicht nur auf den anschließenden historischen Bereich gelenkt, sondern auch schon auf den vorbereitenden Abschnitt Prager Straße, der jetzt die Höhendominante aufnehmen sollte.

Freilich wäre es besser gewesen, die Planung wäre gleich von Anfang an von Vorstellungen ausgegangen, die sowohl qualitativ wie quantitativ weit genug gespannt waren, um den Konturen einer sozialistischen Großstadt hinreichenden Spielraum zu lassen. So aber war die Planung, wie die Dinge nun einmal lagen, genötigt, die geltenden Vorstellungen von Fall zu Fall zu erweitern, und offenbar tat sie auch dies nur zögernd und ungern. Denn nur so ist es zu erklären, daß die Stadt erst im Jahre 1962 die Bearbeitung eines Generalverkehrsplanes in Auftrag gab und eine Planungsgruppe „Generelle Stadtplanung" ins Leben rief.

Als am 15. Februar 1962 die Dresdner Stadtverordnetenversammlung den beschleunigten Aufbau des Stadtzentrums und zu diesem Zwecke die Ausschreibung eines städtebaulichen Ideenwettbewerbes für das Gebiet Prager Straße beschloß, war damit eine für den Aufbau der Stadt wichtige Entwicklungsstufe erreicht: In den für das Erlebnis des Gesamtraumes der Stadt entscheidenden Weg, der von der Technischen Universität im Süden quer durch das Elbtal und hinweg über den Strom durch die Neustadt führt, um auf den nördlichen Hängen des Tales (Industriegebiet) zu enden, sollte ein genau begrenztes Paßstück eingefügt werden.

Wenn man eine Analogie mit der musikalischen Komposition zur Verdeutlichung heranzieht, so hieß die Aufgabe: In eine unfertige Symphonie einen bestimmten Satz einfügen, wobei dem Komponisten zwar vom folgenden Satz einige Elemente in Andeutung bekannt waren, vom vorhergehenden, das heißt dem südlich anschließenden Teil vom Hauptbahnhof bis zur Technischen Universität, und den weiteren kaum noch dies.

Diese Aufgabe wäre nicht so schwierig gewesen, wenn den Teilnehmern wenigstens die theoretischen und praktischen Themen aller übrigen Sätze, damit des Ganzen, bekannt gewesen wären. Da dies aber nicht zutraf, und da es über die künstlerische Struktur und die Ordnungsprinzipien sozialistischer Stadtzentren heute noch keine allgemeingültigen Auffassungen gibt, konnte das Ergebnis selbst bei bestem Wollen und Können der Architekten nur Stückwerk werden, behaftet mit allen Mängeln seiner empirischen Entstehung.

Aus diesen beiden Gründen blieb auch die in der Ausschreibung gegebene Charakteristik dieses Gebietes zu allgemein und unverbindlich. Um es genau zu sagen: sie unterschied sich nicht genügend von der Programmstellung für ein westliches shopingcentre oder ganz allgemein von der Vorstellung einer kapitalistischen City.

Daran änderte auch die mehrfache Verwendung des Attributs „sozialistisch" nichts. Ein Teil der Wettbewerbsteilnehmer hatte dann auch das Programm nach dieser Richtung mißverstanden. Ihre Entwürfe sahen die Aufgabe eben darin, hier so etwas wie einen ewigen Jahrmarkt zu schaffen. Das wäre eben der Eindruck, den man auch in Vällingby nicht los wird.

In der Ausschreibung hieß es:

„Großzügig und weiträumig, unter Anwendung der neuesten Erkenntnisse des sozialistischen Städtebaus, der Architektur und der fortschrittlichen Baumethoden, soll dieses Gebiet gestaltet werden. Es soll das Zentrum funktionell bereichern, indem mit der Bebauung die Bedürfnisse des immer stärker werdenden Touristenverkehrs, der verschiedenen Formen der Kunst und Kultur, des sozialistischen Handels und auch der Gastronomie eine großzügige Befriedigung erfahren."

Nach dem Lesen dieses Zitates aus der Präambel, die sich „Grundprinzipien der städtebaulichen Gestaltung" nannte, wird man zugeben müssen, daß in ihnen, wie man zu sagen pflegt: alles drin war.

Die Ausschreibung hatte ausdrücklich verlangt:

„Das Gebiet ist als wesentlicher Teil des gesamten Ensembles Stadtzentrum, des Höhepunktes des neuen sozialistischen Lebens unserer Stadt, zu entwickeln."

Genau betrachtet bedeutete dies, ein neues Dresden en miniature zu schaffen und konnte als Absage an das historische und an das inzwischen neugebaute Dresden mißverstanden werden. Diese Tendenz wurde darum auch in einigen Wettbewerbsarbeiten sichtbar, so in den Arbeiten 346, 350, 325. Eine besondere Stellung nimmt auch der Entwurf 341 ein. Es handelt sich hier zweifellos um eine Arbeit mit künstlerisch-ästhetischen Qualitäten. Gerade darum treten die Widersprüche bei ihr klarer zutage, als dies bei einer farblosen Arbeit der Fall wäre. Zur Klärung der grundsätzlichen Probleme möchten wir uns deshalb etwas ausführlicher mit dieser Arbeit beschäftigen.

So erreicht der Entwurf mit Hilfe der einheitlichen Baukörper eine klare innere Führung und Steigerung des Randerlebnisses. Faßt man das Raumerlebnis jedoch in größeren städtebaulichen Dimensionen, so wird der Besucher zum eigentlichen Ziel seiner Wanderung, dem inneren Zentrum am Altmarkt, nur auf Umwegen geleitet.

Er läuft dabei einem Kinopalast in die Arme, als wenn dies das Selbstverständlichste der Welt sei, und findet sich auf einer platzartigen Ausweitung, die sozusagen den Vize-Altmarkt, und vor dem Kino, das sozusagen den Vize-Kulturpalast darstellt, während ihm der Blick auf den wirklichen Altmarkt, auf das wirkliche Haus der sozialistischen Kultur und auf die abschließende Silhouette der historischen Bauten verschlossen bleibt. Nur recht umständlich könnte er rechts vom Kino den Ausgang ins Freie finden. Wer versucht, das Kino einfach fortzudenken und damit die Schwierigkeiten beseitigt zu sehen, wird feststellen, daß dem keineswegs so wäre, denn hinter dem Kino, zwischen diesem und dem Ring, ist schon der mächtige Riegel des Bankgebäudes angeordnet. Hier ist also mit doppelter Sicherheit eine Abriegelung gegen „Dresden" durchgeführt. Nicht eben glücklich, und — wie dem Verfasser scheint — am notwendig darzustellenden Inhalt genau vorbei.

Eine solche Lösung könnte nur dort Berechtigung haben, wo man nicht nur von der ungenügenden künstlerischen Bedeutung der Seevorstädte, das heißt der östlich und westlich anschließenden Wohnsiedlungen, überzeugt ist und den Besucher vom Erlebnis dieses Abschnittes des Dresdner Aufbaus fernhalten will, sondern wo man auch vom Erlebnis des engeren Stadtzentrums nicht viel hält, um den Besucher ganz und gar mit eigener Darbietung zu beschäftigen. Natürlich zeugt das mehr von einer bewunderungswürdigen Selbstsicherheit als von der Absicht, in strenger Selbstdisziplin den Teil zum Ganzen zu fügen und damit den kollektiven Charakter unserer Architektur deutlich werden zu lassen. Hier ist genau das zur Anschauung gebracht, was oben mit „Dresden en miniature" und „Absage an das alte Dresden" ausgesprochen wurde.

Die Ausschreibung hatte ferner verlangt:

„Im nördlichen Teil des Gebietes Prager Straße, nahe dem Ring, ist eine städtebauliche Höhendominante in Form des Hotels zu schaffen. Die Höhendominante muß in Sichtbeziehung zum Haus der sozialistischen Kultur am Altmarkt, zum Hauptbahnhof, zum Postplatz und zum Pirnaischen Platz stehen und darüber hinaus in der Stadtsilhouette dominierend in Erscheinung treten."

Die verlangte Höhendominante einer sozialistischen Großstadt sollte demnach durch das Bettenhaus eines Hotels gebildet werden.

Das kapitalistische Dresden hatte sich seinerzeit den Neubau eines großen Rathauses mitsamt eines fast 100 m hohen Turmes geleistet, um zu zeigen, wer in dieser Stadt etwas zu sagen hat. Daß der Turm nicht eben schön wurde und einen Vergleich mit den historischen Türmen nicht aushält, spiegelte doch nur die geistige Situation der damals herrschenden Klasse wider.

Aber das Bettenhaus eines Hotels?

Nichts dagegen, es als Hochhaus zu bauen, und nichts dagegen, es im Stadtbild gut sichtbar anzuordnen, aber mit der Forderung, es „in der Stadtsilhouette dominierend in Erscheinung treten" zu lassen, dürfte die inhaltliche Aufgabe, die es hier zu lösen galt, denn doch mißverstanden sein — wohlverstanden: vom Auslober!

In der Ausschreibung war schließlich verlangt, daß der städtebauliche Aufbau Ausdruck sein müsse für „die Entwicklung Dresdens zur modernen, sozialistischen Großstadt" und gerichtet sein müsse auf „die zukunftsfrohe Perspektive des Sieges des Sozialismus und des Überganges zum kommunistischen Aufbau".

Der Bogen der Wünsche und Forderungen war weit gespannt. Die Aufgabe, die gestellt war, war ausgesprochen schwierig, denn richtig verstanden handelte es sich hier offenbar um das Verlangen, den sozialistischen Ideengehalt unserer Architektur eindrucksvoll sichtbar werden zu lassen. Aus der nur allgemein gehaltenen und damit ungenauen Art, wie diese Forderung gestellt war, ist zu entnehmen, daß die Verfasser keine klaren Vorstellungen davon hatten, wie sich die künstlerische Widerspiegelung in der Architektur vollzieht, ja man muß sich sogar fragen, ob das als Aufgabe überhaupt erkannt worden ist.

Hält man sich an die hervorragenden Beispiele der Baugeschichte, deren künstlerische Meisterschaft unbestritten ist, so zeigt sich, daß die Schöpfer dieser Werke diese künstlerische Meisterschaft nicht auf Grund irgendwelcher zufälligen Eingebungen erreichten, sondern in erster Linie deshalb, weil sie die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie lebten, tief erfaßt hatten und weil sie die wirklichen Bedürfnisse ihrer Gesellschaft klar erkannt hatten.

Wer sich ein wenig in dem Spezifischen der Wirkung architektonischer Schöpfungen auskennt, weiß, daß es wesentlich in der epochalen Gültigkeit der ihrer Gestaltung zugrunde liegenden Ideen besteht. Gültig aber sind nur die Schöpfungen, die tief und wahrheitsgetreu das Wesen der jeweiligen Epoche widerspiegeln. Dort, wo sich die Architekten nach wandelbaren, noch veränderlichen Erscheinungen oder Forderungen der Zeit unterwarfen, wie zum Beispiel der Mode, dort verfällt notwendig die Architektur als Kunst.

Die Aussage der sozialistischen Architektur kann darum auch nicht auf eine historische Phase des Sozialismus begrenzt werden, sondern verlangt die totale Einbeziehung des sozialistischen Ideenreichtums. Das soll heißen, ihr können, einfach aus den Existenzbedingungen jedes Kunstwerkes, hinsichtlich der Tiefe keine Grenzen gesetzt werden.

Das Gesagte hat seine Bedeutung auch für unsere Verhältnisse. Unsere sozialistische Architektur wird um so überlegener sein, je tiefer und allseitiger es uns gelingt, die wesentlichen Bedingungen und Bedürfnisse der kommunistischen Wirklichkeit zu erkennen und dies in den architektonischen Schöpfungen sichtbar zu machen.

Insofern ist es bedenklich, architektonische Werke und gar solche vom Range städtebaulicher Konzeptionen, deren Realisierung sich ohnehin schon über einen längeren Zeitraum erstreckt, in ihrer Aussage auf die historisch begrenzte Spanne einer Übergangsphase einzuengen. Für die Aussage, die das Kunstwerk zu leisten hat, werden vielmehr die über die jetzige begrenzte Wirklichkeit hinausreichenden Vorstellungen bestimmend, die dem Künstler aus seinem Wissen um die Entwicklung der Gesellschaft erwachsen.

Sie finden ihren sichtbaren und erlebbaren Ausdruck in der Zueinanderordnung der architektonischen Räume, deren Funktionen sich aus den wesentlichen menschlichen Beziehungen in der sozialistischen Gesellschaft ableiten und deren Gestaltung den Vorstellungen der Menschen von diesen Beziehungen entspricht.

Die Befreiung des Individuums von der zur Fessel gewordenen feudalen Ideologie hatte ihren hervorragenden baukünstlerischen Ausdruck in den großen Palästen der Renaissance gefunden, die, unbekümmert um die bis dahin gültige Ordnung des Stadtbildes, mit sich selbst neue Maßstäbe setzten.

Und auch im Inneren dieser Bauten zeigte die Art und Weise, wie ihre Räume aneinandergefügt waren, dies Verlangen nach dem Anders-Sein, wie es das aufkommende Gesetz der freien Konkurrenz und der beginnende Individualismus verlangten. Die Räume wechselten in ihrer Richtung, Größe, Form, in Farbe und Belichtung. Dies war nichts anderes als der architektonisch-räumliche Niederschlag der damals entwickelten neuen bürgerlichen Freiheit. (Dieser ging soweit, daß sogar in der Herrenkleidung die Hosenbeine verschiedenfarbig sein mußten, um den Forderungen der damaligen Mode zu genügen.)

Man kann aus den Raumfolgen der Bauten, also aus ihren Grundrissen, genau den Grundriß der damaligen Wirklichkeit ablesen.

Darum war die Lehre vom Kontrast, die sich in den Schriften eines Leonardo oder eines Alberti findet, nichts anderes als der theoretische Niederschlag dieser Auffassung. Das soll heißen: Die Entwicklung vom frühbürgerlichen zunftgebundenen Da-Sein, vom Aufeinander-Angewiesen-Sein zum bürgerlichen individuellen Sein war die Folge der Entwicklung der Produktivkräfte, die einzelnen nunmehr gestattete, als einzelne zu existieren. Sie gestattete dies nicht nur, sondern zwang dazu, sich dem Gesetz der freien Konkurrenz zu unterwerfen.

Dies Gesetz bestimmte die wesentlichen menschlichen Beziehungen der kapitalistischen Gesellschaft.

Hatte die Renaissance den Menschen wohl aus den Fesseln der feudalen Ideologie gelöst, was sich verband mit einer autonomen Auffassung von Menschen, so ist der Kommunismus die Befreiung des Menschen durch die Freisetzung seiner menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten im Kollektiv.

Übertragen auf die Architektur bedeutet dies, daß das architektonische Einzelwerk seinen künstlerischen Wert, auch den seiner Einmaligkeit, durch seine, die Gestalt des Ganzen mitbestimmende Einbeziehung in den übergeordneten Zusammenhang erhält.

Damit eine solche neue, unseren sozialistischen Bedingungen entsprechende Auffassung wirksam werden kann, ist es allerdings notwendig, daß sie auch tatsächlich an Bauaufgaben wirksam wird, die aus der sozialistischen Lebensweise entspringen und sie darum repräsentieren. Genauso wie in der Geschichte das Bürgerhaus und die Pfarrkirche, das Schloß und der Dom, das Museum und das Theater zu architektonischen Repräsentanten der jeweils herrschenden Klasse und ihrer Ideen wurden, genauso verlangt die sozialistische Architektur nach Bedürfnissen, die durch ihre Existenz und die Art ihrer Befriedigung die spezifischen Züge der sozialistischen oder kommunistischen Wirklichkeit sichtbar werden lassen.

Diese Gedanken sind im wesentlichen in den Thesen enthalten, die das Preisgericht, wie schon erwähnt, sich erarbeitet hatte.

In den Thesen heißt es, daß der Raum der Prager Straße am Nord- wie am Südende, also am Ring und Altmarkt wie am Hauptbahnhof, gut in das gegebene räumliche System eingebunden sein müsse. Der Raum der Prager Straße selbst müsse die verbindende Funktion, die hier erfüllt werden soll, durch seine Gestaltung anschaulich machen, ohne dabei auf eine gewisse Selbständigkeit zu verzichten.

„In jedem Falle muß die Gestaltung den übergeordneten räumlichen Zusammenhang fühlbar machen."

Aber natürlich drehte es sich nicht jeweils um das nördliche oder südliche oder östliche oder westliche Stück, sondern immer um das Ganze, dessen komplexe Betrachtung gefordert werden muß, sowohl im Entwurf wie in der Kritik.

„In solcher künstlerischen Einheit, die die Prager Straße als Ganzes mit ihrem gleichzeitig integrierenden wie selbständigen Charakter begreifbar macht, findet ein entscheidender Zug der sozialistischen Gesellschaft seine Widerspiegelung."

Das ist das Verhältnis des Individuums, aber des sozialistischen, nicht des bürgerlichen Individuums, zur Gesellschaft und zur Gesamtwirklichkeit.

„Die Negierung eines solchen räumlichen Zusammenhanges und die Auflösung der notwendigen künstlerischen Einheit durch individualistische Gestaltung der Baukörper oder städtebaulichen Räume widerspricht dem Prinzip der sozialistischen Architekturauffassung, denn sie würde einer gesellschaftlichen Situation entsprechen, in der die Existenz der Individuen durch das Prinzip der Konkurrenz bestimmt wird."

Eine individualistische Auflösung des Ganzen würde nicht der Existenz adäquat sein, wie sie aus den Bedingungen einer sozialistischen Realität folgert. Mit anderen Worten: sie wäre unrealistisch und ganz einfach unwahr.

In diesen Thesen spielten natürlich auch die Frage der Realisierbarkeit und der Ökonomie eine Rolle. Zur Ökonomie heißt es: „Diese braucht sich nicht in einer kleinlichen Pfennigbilanz zu erschöpfen, muß aber die Frage, ob der vorgeschlagene Aufwand in einem vertretbaren Verhältnis zum künstlerischen Ergebnis steht, positiv beantworten . . ."

Die Thesen gingen schließlich auch noch auf Fragen des Verkehrs ein, die es hier zu lösen galt.

Dies wird gesagt, um jene Kriterien zu erläutern, die im Falle des Dresdner Wettbewerbes für die Beurteilung der einzelnen Arbeiten Gültigkeit hatten.

Das Preisgericht kam nach Abschluß der beiden ersten Rundgänge zu dem Entschluß, daß unter den vorliegenden Entwürfen sich keiner befindet, der als Ganzes denjenigen Forderungen entspricht, die an diesen für den städtebaulichen Eindruck der Stadt Dresden so entscheidend wichtigen Komplex gestellt werden müssen. „Die ausführlichen Vergleiche und Diskussionen ergaben, daß der inhaltliche Auftrag, den es hier mit architektonischen Mitteln zu erfüllen galt, von vielen Teilnehmern nicht in seiner ganzen Bedeutung erkannt worden ist."

„Auch dürfte feststehen, daß viele Teilnehmer in der Entwicklung einer unserer Perspektive gemäßen, also einer wirklich zeitgemäßen Form noch unsicher sind und sich daraus . . . auch jene künstlerischen Anleihen erklären, die bei der westlichen Architektur gemacht worden sind."

Das Preisgericht verteilte daraufhin die für Preise zur Verfügung stehende Gesamtsumme neu, ohne einen ersten Preis auszuzeichnen. Insgesamt wurden ein 2. Preis, drei 3. Preise, drei Ankäufe und sechs Prämien für gute Einzelideen vergeben.

Die Ursache für diese nicht ganz befriedigenden Ergebnisse müssen freilich auch in der Ausschreibung gesucht werden.

Man sieht auf den ersten Blick, daß ein Programm, das so umfassend und vielgestaltig und dabei so detailliert war, gerade hier, wo es sich um einen Ideenwettbewerb handelte, die Bearbeiter in ihren Konzeptionen zum Schaden des großen Ganzen schon behindern konnte.

Diese Schwierigkeiten mußten um so größer werden, als die ins Auge gefaßte Realisierung von der Verwendung industrieller Verfahren auszugehen hatte. Lassen wir die Frage offen, ob seitens der Architekten darin eine Einengung der architektonischen Vorstellungen oder schon eine Anregung zu kühnen räumlichen Konzeptionen gesehen wurde. Die Antwort darauf würde sicherlich keineswegs einheitlich sein – wenigstens heute noch nicht.

Daß der Rat der Stadt Dresden es wagen konnte, in die Ausschreibung so weit detaillierte Forderungen aufzunehmen, lag sicherlich auch darin begründet, daß die Auseinandersetzungen um das Kulturhaus und um den räumlichen Abschluß des Altmarktes im Süden wie auch um den Bereich der Prager Straße eine größere Anzahl von Vorprojekten und Ideenskizzen, die allesamt schon modellmäßig dargestellt waren, hervorgebracht hatte. An ihnen waren einzelne Lehrstühle und Institute der Technischen Universität Dresden und die Projektanten der Stadt selbst beteiligt gewesen.

Es kann im Angesicht der vorliegenden Wettbewerbsentwürfe nicht verschwiegen werden, daß sich keiner von ihnen im Grundsätzlichen entscheidend über die bereits existierenden Ideen erhob. Das konnte auch gar nicht anders sein, wenn man die hier dargestellte Vorgeschichte berücksichtigt. Das mußte ausgesprochen werden, obwohl damit die Notwendigkeit der gesamten Veranstaltung überhaupt in Frage gestellt wird.

Da theoretische Grundlegungen fehlten, konnte die Kritik auch nur das formale Ergebnis bewerten oder mußte, wie eben angedeutet, den ganzen Wettbewerb in Frage stellen.

Wenden wir uns jetzt den Entwürfen selbst zu.

Bei der Beurteilung des Entwurfs 335 (2. Preis) hat die Einhaltung bestimmter Prinzipien, wie sie in den Thesen formuliert sind, eine große Rolle gespielt.

Die Disziplin, mit der dieser Entwurf an die Lösung herangeht, zeigt sich in der ungekünstelten Verbindung des Bahnhofs im Süden mit dem Altmarkt im Norden. Die nördliche Einbindung erscheint besser, inniger als die südliche. Die Anordnung des Filmtheaters im Süden ist nicht glücklich. Es stellt sich wie ein Wellenbrecher dem ankommenden Verkehr entgegen und teilt ihn in zwei Ströme, von denen der rechte in die eigentliche Prager Straße führt, der linke in eine Parallelstraße, mit deren Hilfe der hier längs angeordnete Verwaltungs(Banken)-Bau erschlossen wird.

Die Ausweitung der Prager Straße selbst, etwa in der Mitte ihres Verlaufes, würde dem Raum Großzügigkeit verleihen. Im ganzen erscheint die unversetzte Führung vom Bahnhof bis unmittelbar an den Raum des Altmarkes heran ebenso überzeugend wie die Überleitung über den Ring hinweg. Gut ist ohne Zweifel die Situierung des Hotels am Ring, das an der konvexen Seite der leicht geschwungenen Straße und damit als optischer Abschluß des Raumes und gleichzeitig als architektonischer Schwerpunkt der gesamten Anlage wirken kann.

Mit dieser Lösung wird eine gewisse Selbständigkeit der architektonisch-räumlichen Erscheinung geboten und gleichzeitig anschaulich und erlebbar gemacht, daß sie doch immer nur ein Teil eines übergeordneten Ganzen ist.

Bei aller Beachtung richtiger prinzipieller Überlegungen darf aber nicht übersehen werden, daß die Aussage in der Kunst (und nicht nur in dieser) durch die Form vermittelt wird. Und in dieser Beziehung läßt der Entwurf einige Wünsche offen, besonders was die Gestaltung der Eingangssituation betrifft.

Überblickt man die Entwürfe insgesamt, so kann man einige Gruppen erkennen. So etwa diejenigen, für die offensichtlich die Ausrichtung nach vorhandenen Straßentrassen oder Fluchtlinien bestimmend war. So etwa im Entwurf 350, aber auch im Entwurf 325 oder im Entwurf 342.

Eine andere Gruppe vermittelte die divergierenden Fluchten (Flucht der Westseite des Altmarkes, Flucht der alten Prager Straße und der der Christianstraße) zu einer sanften Schwingung, die die Möglichkeit zu einem optischen Abschluß der Prager Straße und zu einer günstigen Situierung des Hochhauses bot (331, 335, 344 u. a.).

Schwieriger waren schon jene Lösungen, die für den verlangten Bereich eine eigene Ordnung konstituierten, indem sie dort eine Welt für sich schufen. Vom Entwurf 341, der in diese Gruppe gehört, war schon die Rede. Eindeutig gehört auch der Entwurf 343 hierzu.

Da ist schließlich noch jene Gruppe von Lösungen, die in sozusagen „freiräumlicher" Weise zu bestimmten oder unbestimmten Gruppierungen kam, bei denen die Erfüllung der Funktionen auch noch eine Rolle spielte.

Mit Hilfe dieser formalen Eigenheiten war es schon möglich, sich eine Übersicht über das Angebot zu verschaffen.

Immerhin war es notwendig, in bestimmten Eigenschaften auch den Charakter der dargebotenen Leistung zu erkennen.

Zu solchen Eigenschaften gehören etwa die Klarheit und Eindeutigkeit, die Überschaubarkeit und Straffheit der Lösung. Man wird sich aber zu fragen haben, was denn so klar und eindeutig ausgedrückt werden müsse. Das wird immer die Klarheit der sozialistischen Aussage sein, nichts anderes.

Was man daher unter dem Begriff Klarheit verstehen sollte, kann an zwei Entwürfen erkannt werden.

Klarheit, geometrisch aufgefaßt, zeigt sich etwa im Entwurf 341. Sie stellt hier das Positive dieses Entwurfes dar. Die Arbeit deutet mit den Reihungen im Grundriß gleichgroßer, in der Höhe aber verschiedener Baukörper einen Weg der Differenzierung und gleichzeitig Unifizierung an, der mit den Mitteln industrieller Baumethoden begehbar ist und der in ästhetischer Hinsicht sicherlich viele Möglichkeiten bietet.

Über die andere Seite seines gesellschaftlichen Inhaltes war schon gesprochen worden. Besonders durch die Anordnung der auf das Kino gerichteten Achse wird einerseits der Zug zum Formalistischen und andererseits zur Verselbständigung des Ganzen deutlich. Aber dies ist „klar" und mit einfachsten Formen dargestellt.

Der Entwurf 338 dagegen, der viele modernistische Züge trägt und der durch die schon übergroße Fülle der aufgenommenen Beziehungen geradezu an baulicher Substanz verliert, indem er auf die östliche Begrenzung der Straße verzichtet – dieser Entwurf ist keineswegs auf den ersten Blick so klar wie 341 und birgt dennoch, gerade in bezug auf die Beachtung wesentlicher städtebaulicher Beziehungen, mehr positive Elemente in sich als jener.

Diese Widersprüchlichkeit muß erkannt werden. Die Beispiele gerade hierfür lassen sich an einer ganzen Reihe von Entwürfen nachweisen, wie denn der Betrachter sich hüten muß, dem offenen oder versteckten, dem alten oder neuen Formalismus ins Garn zu gehen, der – wie schon angedeutet – vielfach anzutreffen ist.

Das Kriterium der Klarheit kann also nur dort als erfüllt gelten, wo sich die formale Klarheit mit der Klarheit der sozialistischen Aussage deckt.

Vielleicht darf man annehmen, daß solche Eigenschaften wie die Klarheit Merkmale jeweils fortschrittlicher Phasen der Kunst sind. Wenn man sie, sehr weit gefaßt, unter dem Sammelbegriff der ratio begreift, kommt man sicherlich einer entscheidenden Eigenschaft der neuen, einer wirklich sozialistischen Architektur nahe. Man braucht sich nur den nicht abzustreitenden Hang zum Irrationalen vor Augen zu halten, der in einer der Hauptrichtungen der westlichen Architektur so häufig anzutreffen ist.

Damit wird gleichzeitig auch schon jener Zug zum Wissenschaftlichen berührt, den man etwa an den Bauten Nervis so klar hervortreten sieht. Sie beweisen, daß die ratio und die schöpferische Phantasie sich im Bereiche der Architektur gegenseitig bedingen.

Die ungeheuren, wie es scheint, architektonisch noch gar nicht ausgeschöpften Möglichkeiten, die die moderne Statik und auch die deutlich zu beobachtende Entwicklungstendenz vom „schweren" zum „leichten" Bau bieten, die beide eine tiefgreifende Entwicklung der Produktivkräfte voraussetzen und eine Umwälzung unseres ästhetischen Empfindens zur Folge haben – diese ganze, breite und tiefe Entwicklung mit ihren Folgerungen und Einflüssen sollte man in den Begriff der ratio, so wie er hier verstanden werden soll, mit einschließen. So aufgefaßt, folgert aus ihm schon eine stattliche Anzahl von Kriterien, die in objektiven Voraussetzungen wurzeln, so daß der subjektiven Bewertung nur ein immer kleiner werdendes Feld verbleibt.

So spiegelt auch hier die Preisverteilung die Widersprüchlichkeit unserer Situation in der Architektur wider, in der Inhalt und Form noch zu sichtbar auseinanderklaffen.

■ Fortsetzung und Schluß des Beitrages auf Seite 153 ■

1

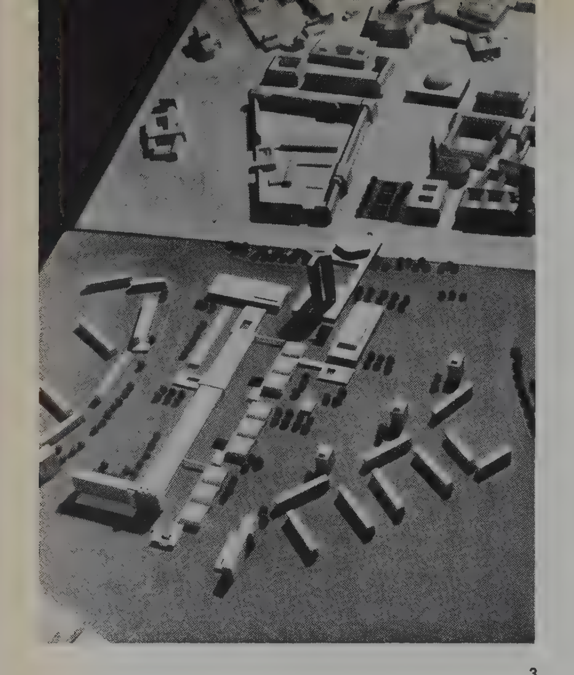
Grundlagen des Wettbewerbs Prager Straße

1
Das Wettbewerbsgebiet Prager Straße
Blick vom Rathausturm in Richtung Hauptbahnhof. Eingezeichnet sind die künftigen Hauptverkehrsstraßen und die inzwischen errichteten drei Studentenhochhäuser an der Christianstraße

2
Die ehemalige Prager Straße
Blick vom Hauptbahnhof in die Prager Straße, im Hintergrund das Victoriahaus

2





3

3, 6, 7, 8
Studienentwürfe 1961 für das Gebiet Prager Straße
Diese Entwürfe wurden von Architektenkollektiven der Technischen Universität Dresden und des Stadtbauamtes Dresden Ende 1961 angefertigt und dienten als Grundlage für eine Ausschreibung des Wettbewerbes Prager Straße 1962

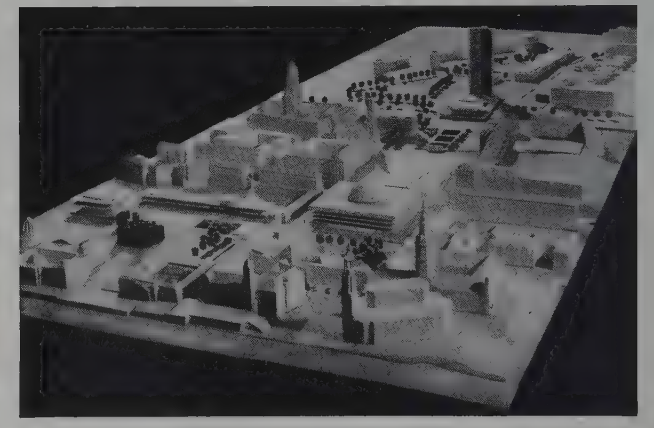
3, 3a
Entwurf des Kollektivs Professor Dr.-Ing. Georg Münter,
Technische Universität Dresden

6
Entwurf des Kollektivs Dipl.-Ing. Johannes Hunger,
Stadtbauamt Dresden

7
Entwurf des Kollektivs Professor Georg Funk,
Technische Universität Dresden

8
Entwurf des Kollektivs Professor Leopold Wiel,
Technische Universität Dresden

3a



4
Das Wettbewerbsgebiet Prager Straße im Zentrum von Dresden
Modell
Deutlich wird sichtbar, welche Bedeutung dem Wettbewerbsgebiet im räumlichen und plastischen Gefüge
des Stadtzentrums zukommt

5
Das Wettbewerbsgebiet Prager Straße im Zentrum von Dresden
Lageplan 1 : 10 000
Schwarz eingetragen sind die baulichen Bedingungen rings um das Wettbewerbsgebiet, an die sich die Teilnehmer zu halten hatten

4

5

6

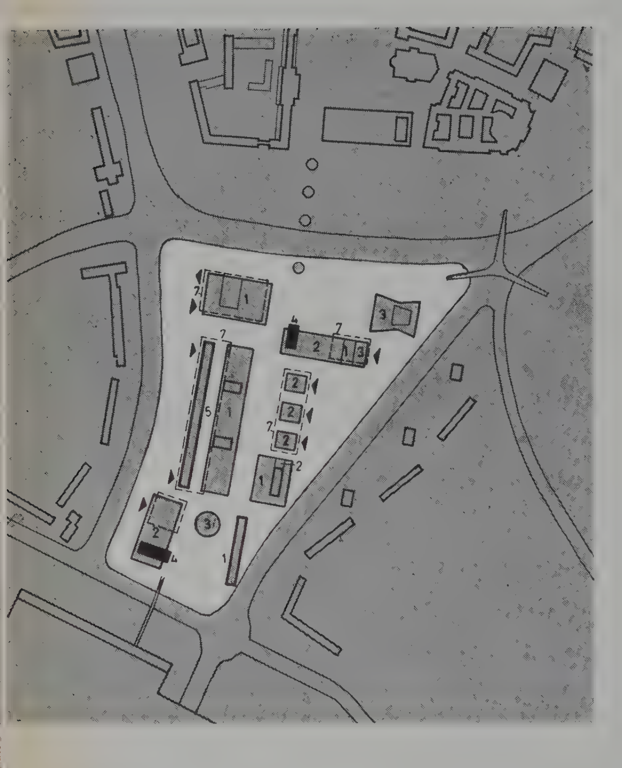


7



8





Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

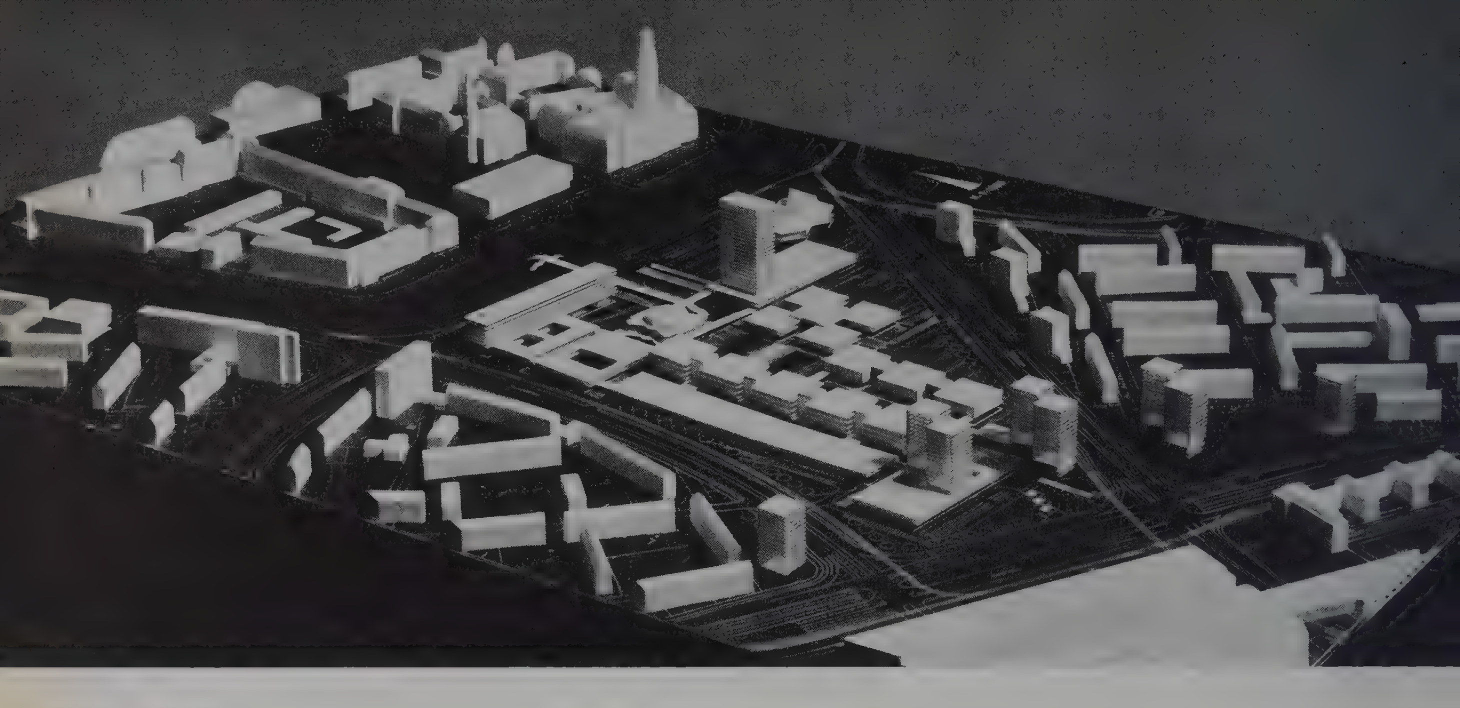
In der Anordnung der Baukörper und städtebaulichen Räume herrscht eine eindeutige und strenge Disziplin. Der Wiener Platz ist neu geformt und schafft damit einen Eingang in den Zug der Prager Straße. Der auf der Westseite angeordnete Längsriegel gibt die notwendige Orientierung. Nicht so günstig ist die mittige Plazierung des Filmtheaters. Die Anbindung nach der Christianstraße erscheint gut, da hier eine bestimmend wirkende Straffheit die Baukörpergruppierung zwingend erscheinen läßt, obwohl den drei Studentenhäusern drei Pavillons gegenübergestellt sind. Der Straßenzug zwischen dem Haus der Banken und dem Trakt für Spezialläden wird sich für die praktische Nutzung vorteilhaft auswirken. Die Anbindung an den Altmarkt ist durch einen Platz geschaffen. Wasserflächen mit einer Reihung von Fontänen sind gute städtebauliche Mittel, diese Anbindung zu unterstützen. Die wichtigsten Gaststätten (in den Pavillons) sind mit Terrassen in den Straßenraum eingebunden, so daß sich ein vielseitiges Leben entwickeln kann. Der Abstand zwischen den Pavillons und der vorhandenen Bebauung ist nicht zu groß, die Punkthäuser werden dadurch in die Raumkomposition einbezogen. Mit Ausnahme der Eingangssituation (Kino) wurde eine Lösung erzielt, deren besonderer Vorzug darin besteht, daß sie den Raum vom Haus der sozialistischen Kultur bis hin zum Bahnhof als eine übergeordnete räumlich-künstlerische Einheit herausarbeitet und eine wirkungsvolle Folge von Räumen schafft.

Architektenkollektiv, Berlin
Dipl.-Ing. Silvia Dumajan
Dipl.-Ing. Lothar Kwasnitza
Gartenarchitekt BDA Hubert Matthes
Dipl.-Ing. Heinz Willumat

335

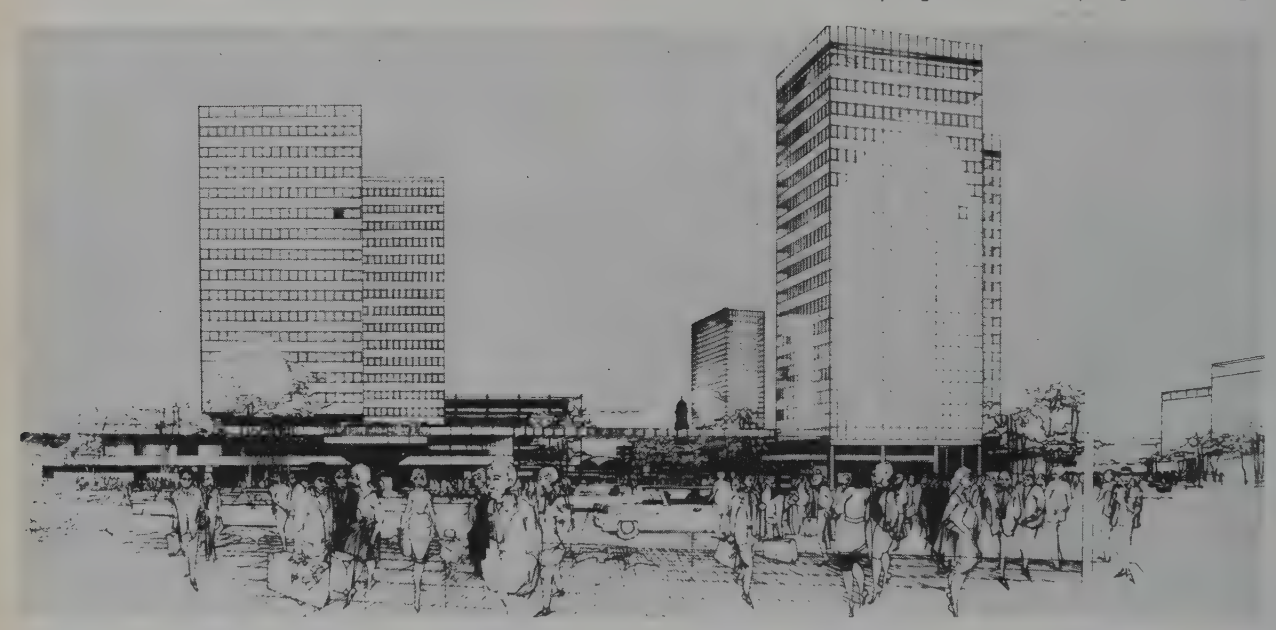
2. Preis





Erster 3. Preis **341**

TU Dresden, Lehrstuhl Professor Dipl.-Ing. Göpfert
Dipl.-Ing. Heiner Kulpe
Dr.-Ing. Manfred Zumpe Dr.-Ing. H. Peter Schmiedel
Dipl.-Ing. Ralf Peschel Dipl.-Ing. Walter Herzog



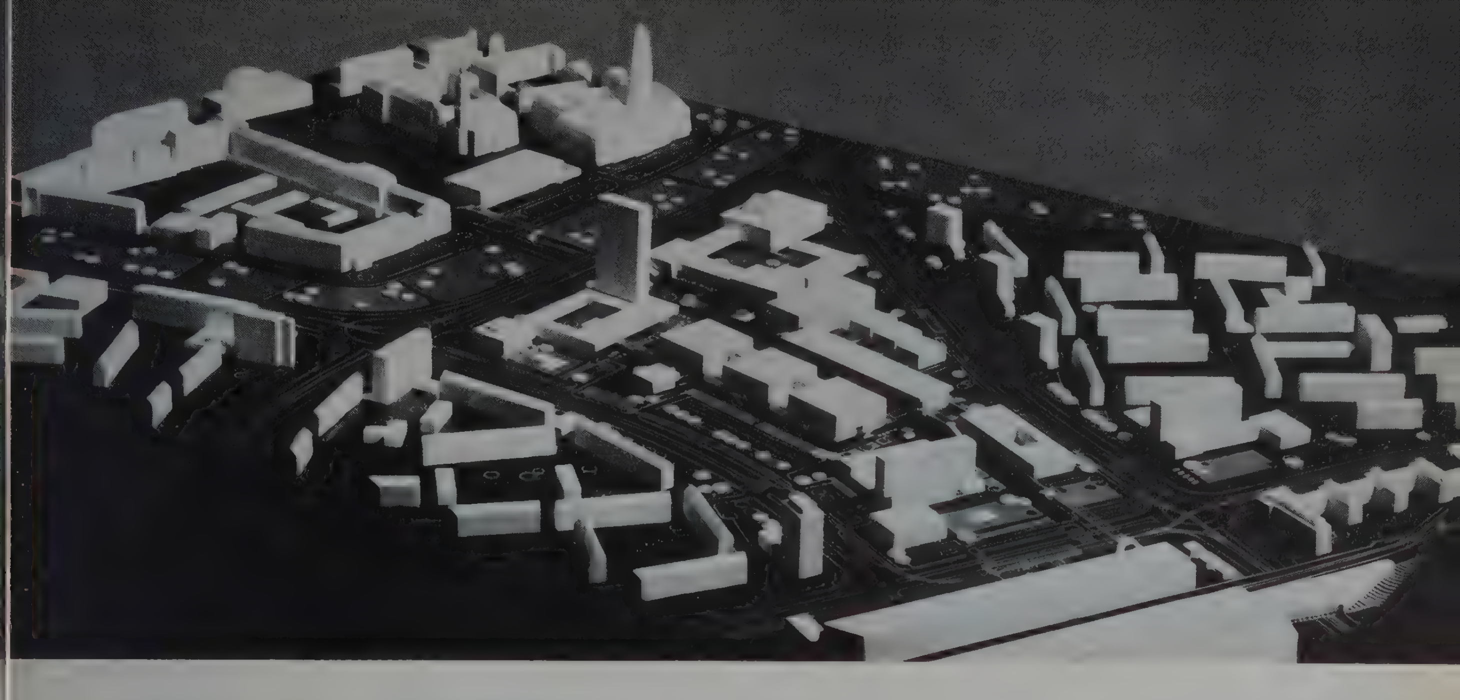


Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

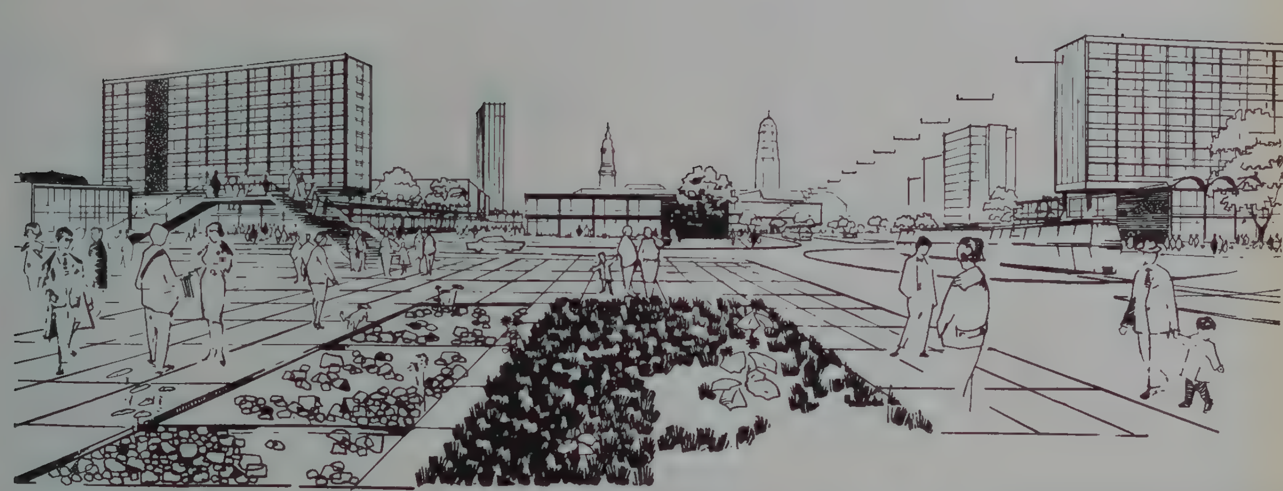
Aus dem Jury-Protokoll

Eine Gruppe von acht Punkthäusern ergibt am Wiener Platz einen etwa ovalen Raum. Die dadurch geschaffene Eingangssituation ist allerdings nicht so klar, daß der Ankommende eindeutig in die Prager Straße geleitet wird. Der Raum der Prager Straße ist in zwei ineinander übergehende Platzräume aufgelöst. Mit dem Platz nördlich des Hotels (Parkplatz) ist eine Anbindung an den Altmarkt zwar angedeutet, die ganze Konzeption der räumlichen Gruppierung ist jedoch nach innen orientiert und sucht keine Beziehungen nach außen. Das Filmtheater steht unberechtigterweise an der wichtigsten Stelle des gesamten Komplexes und bezieht den ganzen Erlebnisraum südlich von ihm auf sich. Die Sichtbeziehungen zum Altmarkt aus südlicher Richtung sind gestört. Der Inhalt der hier zu machenden Aussage wurde offenbar nicht erkannt.
Der Entwurf wurde wegen seiner städtebaulichen Idee am Wiener Platz ausgezeichnet sowie wegen der großen Vorzüge, die er durch Abwandlung ein und desselben konstruktiven Prinzips, auch in ästhetischer Hinsicht, zu bieten hat.



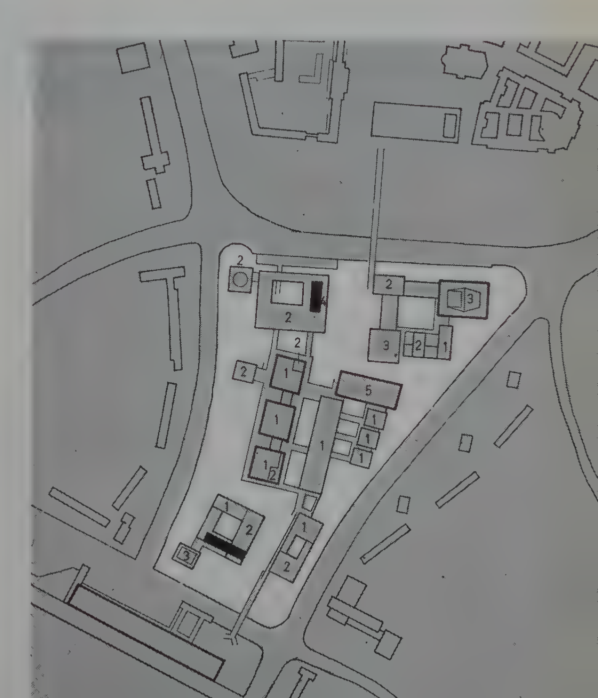
331 Deutsche Bauakademie,
Institut für Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung, Halle
Architekt BDA Dipl.-Ing. Erhard Schmidt
Dipl.-Ing. Bodo Hoffmann

Zweiter 3. Preis



Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze



Aus dem Jury-Protokoll

Die räumliche Ordnung der Prager Straße ist sehr überzeugend gelöst. Die Dreiteilung der Prager Straße wurde organisch aus den Gegebenheiten entwickelt. Der Wiener Platz wird räumlich straff gefaßt. Die Symmetrie stört jedoch, da sie nicht eindeutig auf den Zugang zur Prager Straße orientiert. Zum Altmarkt sind räumliche Beziehungen gegeben. Auf eine zweite Fußgängerebene – der Verfasser hat davon nur in beschränktem Maße Gebrauch gemacht – hätte auch verzichtet werden können. Während die Anbindung zur vorhandenen Bebauung nach Westen geglückt ist, stören nach Osten die drei Pavillons, die eine unnötige Konkurrenz zu den Studentenhäusern schaffen würden. Die räumliche Verteilung des Bauprogramms ist in einigen Punkten mangelhaft. Zum Beispiel folgt im vorderen Teil der Prager Straße auf ein Restaurant ein Personaltrakt, eine Geflügelverkaufsstelle liegt am Ende des östlichen Blockes des zweiten Abschnittes, während die volkstümliche Gaststätte und ein Modesalon ganz versteckt im dritten Abschnitt liegen. Die konsequente Gesamtlösung war Anlaß zur Auszeichnung dieses Entwurfs.

348 **Dritter 3. Preis**

VEB Hochbauprojektierung Dresden

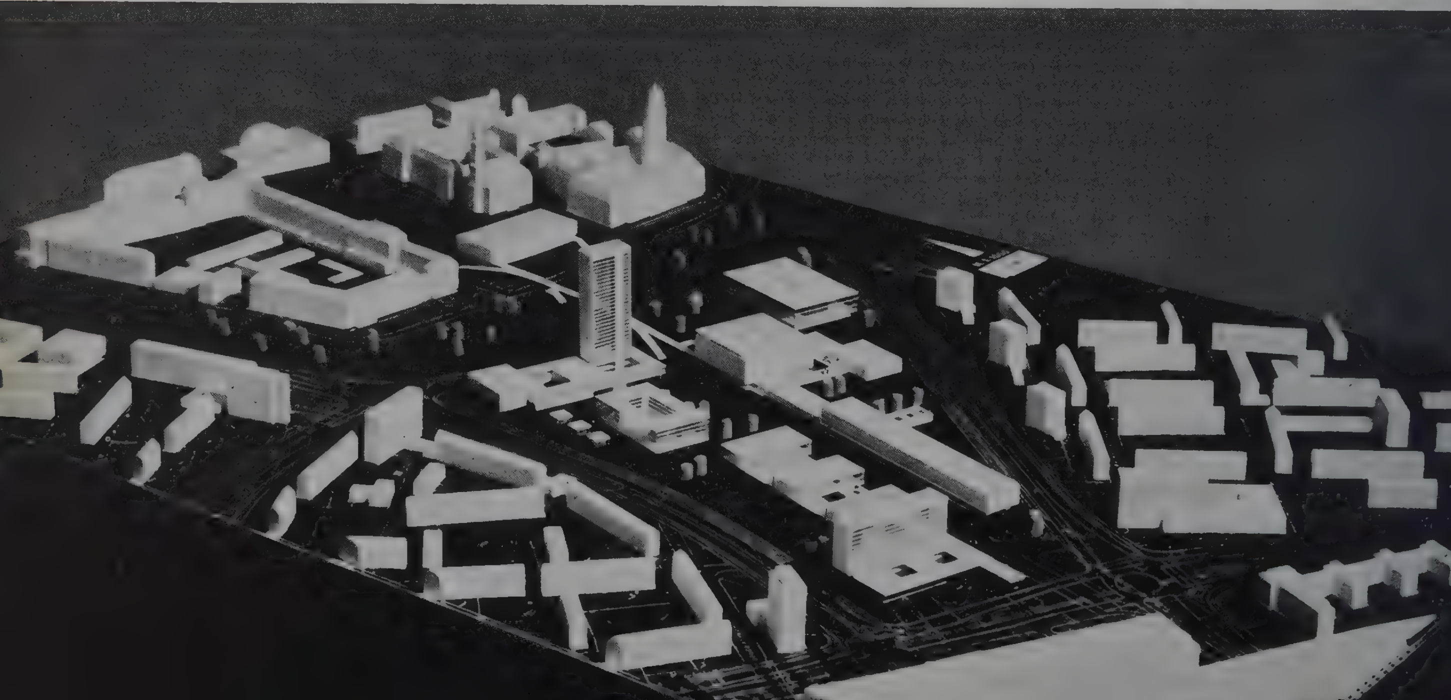
Architekt BDA Herbert Löschau
Dipl.-Ing. Hansgeorg Bedrich
Architekt Rolf Köhler
Dipl.-Ing. Brigitte Otto
Architekt BDA Walter Polzer
Bauing. Claus Becker
Dipl.-Ing. Gottfried Kunath
Dipl.-Ing. Gerhard Göhler
Gartenarchitekt BDA Günther Kretzschmar

Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Die am Wiener Platz vorgeschlagenen Baukörper reichen für dessen räumliche Fassung nicht aus, weil die verbleibenden Öffnungen zu groß sind. Die Prager Straße wird geradlinig bis zum Ring geführt. Durch das Haus der Banken wird sie im nördlichen Teil platzartig erweitert. Das Hotelhochhaus als nördliche Begrenzung des Straßenraumes ist ungünstig orientiert. Es würde in Nord-Süd-Stellung günstiger wirken. Eine Fußgängerbrücke über den Dr.-Külz-Ring berücksichtigt geschickt die optische Verbindung zum Altmarkt. Die räumliche Ordnung ist straff genug, um die Führung vom Bahnhof zum Stadtkern zu sichern.



329 **1. Ankauf**

Entwurfsbüro für Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung Cottbus

Bauingenieur Winfried Kurze
Gartenbauingenieur Martin Röser
Dipl.-Ing. Alois Seewald
Gartenbauingenieur Werner Kurze

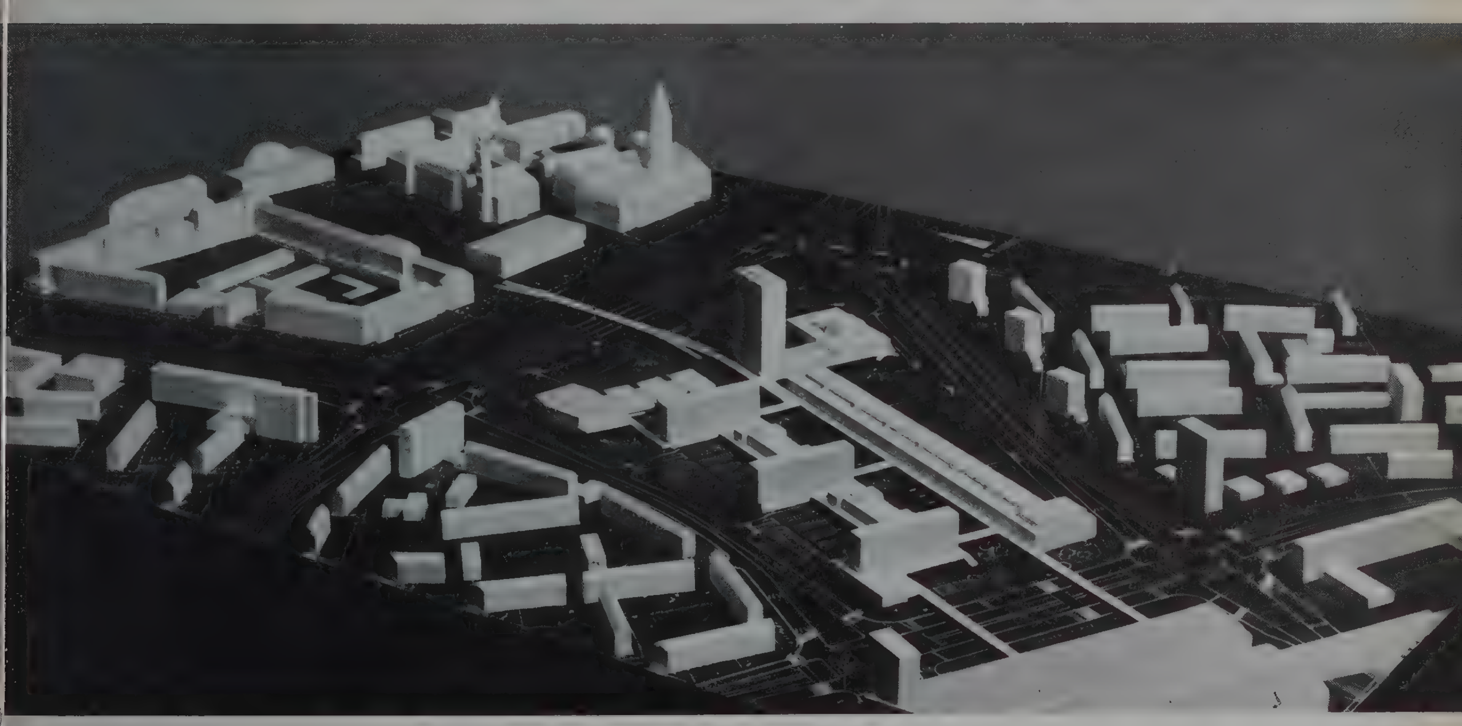


Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Der Wiener Platz mit dem eindeutigen Eingang zur Prager Straße ist straff gefaßt. Der große Abstand am Ring wirkt stark trennend. Die strenge Baumassengliederung steigert die Einheit des Komplexes. Sie ist auf die Form der vorhandenen Wohnbebauung, die an der Ost- und Westseite angrenzt, gut abgestimmt. Die starke Konzentration gleicher Funktionen und die Unifizierung der Baukörper – auf der Ostseite könnte sie befriedigender gelöst sein – sind hervorzuheben. Sie würden die variable Nutzung, die abschnittsweise Bebauung und die konstruktiv-technische Durchführung wesentlich erleichtern.



359 **2. Ankauf**

Entwurfsbüro für Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung Leipzig

Dipl.-Ing. Rolf Billig
Architekt Heinz Auspurg

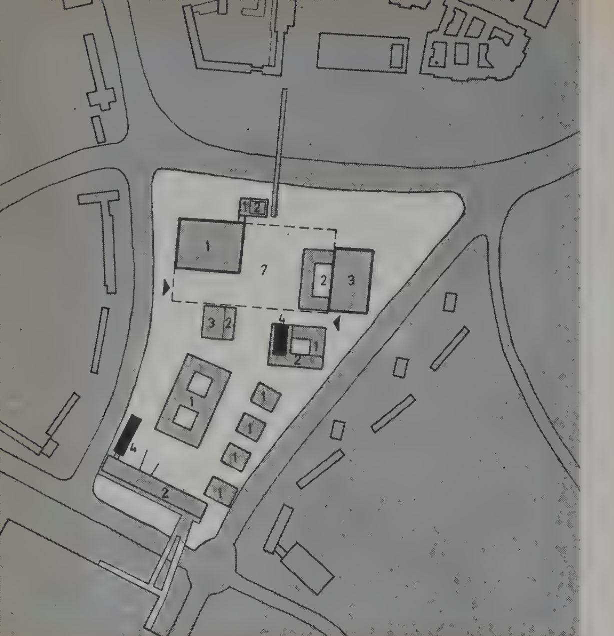


Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Der Entwurf bringt die beste Verkehrslösung und bildet darin eine gute Diskussionsgrundlage für den Auslober. Die städtebauliche Konzeption steht in ihrer Qualität außerhalb jeder Diskussion, und zwar wegen der Vielfalt und unruhigen Anordnung der Baukörper. Durch das ungünstig zur Himmelsrichtung liegende Reisehotel und das Hochhaus für Verwaltungen wurde versucht, dem Wiener Platz eine räumliche Fassung zu geben. Im Norden nimmt das Hotel am Ring die räumliche Beziehung zum Altmarkt auf. Das Theater ohne ausreichenden Vorplatz sowie mit Vorfahrt und Eingang vom Ring aus liegt ungünstig. Die Verbindung zur Christianstraße scheint nicht überlegt worden zu sein.



350 **3. Ankauf**

Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar

cand. Ing. Gerhard Fiebig
cand. Ing. Jürgen Bauske

Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Der Entwurf gehört zu den wenigen, die auf eine räumliche Fassung des Wiener Platzes verzichten. Statt dessen wird der Bahnhofsvorplatz durch eine durchgehende Ost-West-Wand abgeschlossen. Das Bemerkenswerte dieses Entwurfs ist die Knickung in der Führung der Prager Straße. Die Bebauung nördlich vom Knickpunkt ist senkrecht zum Stadtkern und südlich davon, senkrecht zum Bahnhof, angelegt. Das Hotelhochhaus liegt wirkungsvoll im Knickpunkt, in optischer Beziehung zum Haus der sozialistischen Kultur, zur Marienstraße und zum Pirnaischen Platz. Wasserbecken vor dem Hotel deuten geschickt eine Verbindung zum Altmarkt an. Die Öffnung zwischen Ring und Wettbewerbsgebiet erscheint zu groß. Offenbar, um den großzügigen Eindruck des Komplexes nicht zu stören, sind keine Stellflächen für den ruhenden Verkehr ausgewiesen.



351 **1. Prämie**

Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar

Heinz Voigt
Manfred Uhlmann

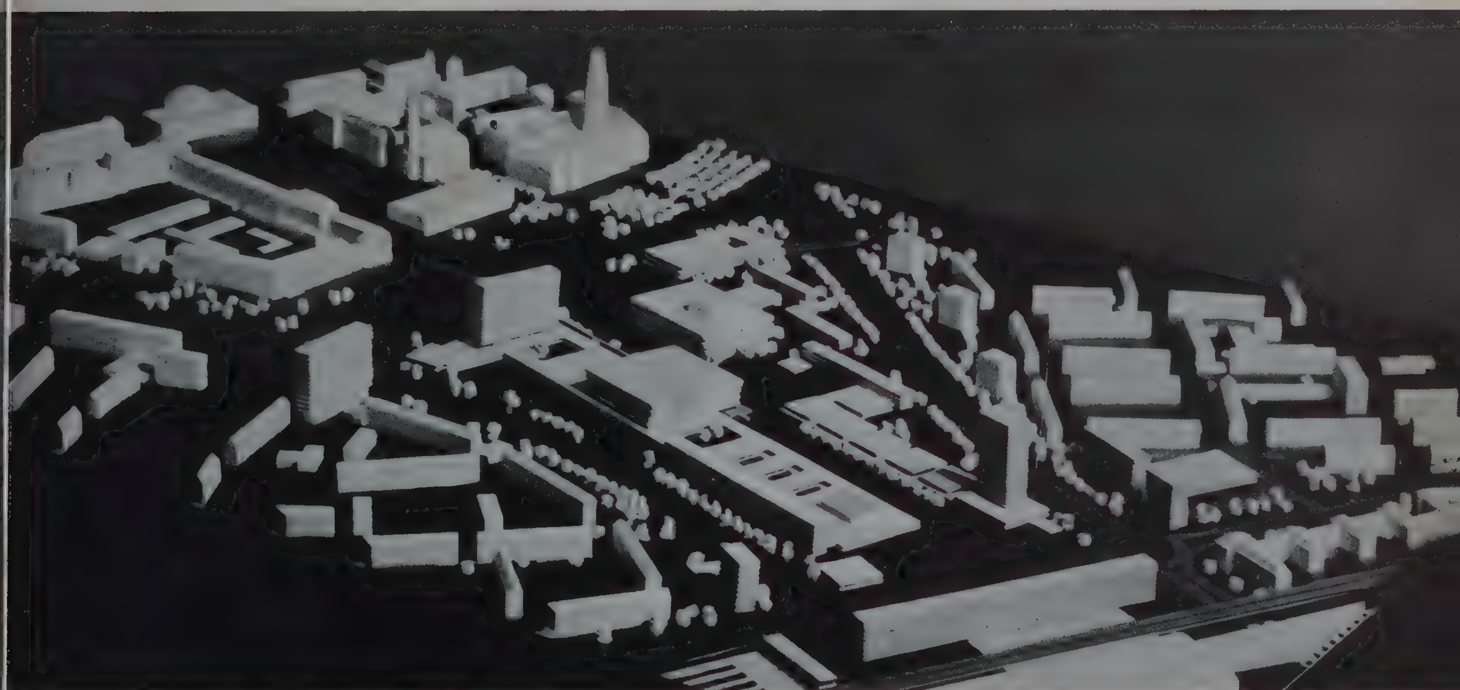
Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Besonders gut ist die räumliche Ordnung am Wiener Platz durch die Verschiebung des Platzes nach Norden und die damit erreichte Trennung zwischen Verkehrs- und Empfangsplatz. Die Anbindung nach Norden erscheint grundsätzlich gelöst, jedoch wird der Durchblick zum Altmarkt durch das zweite Niveau in bedenklichem Maße eingeengt oder gar unmöglich gemacht. Der Zug der Prager Straße ist in eine Folge miteinander in Verbindung stehender Räume gegliedert. Höchst problematisch ist die Anordnung des Theatergebäudes. Die Anbindung zur Reitbahnstraße erscheint günstiger als zur Christianstraße. Fußgängerstege sind kein geeigneter Ausgleich dafür, daß für Besucher keine Möglichkeit besteht, aus dem Erdgeschoß direkt in den Freiraum zu gelangen.





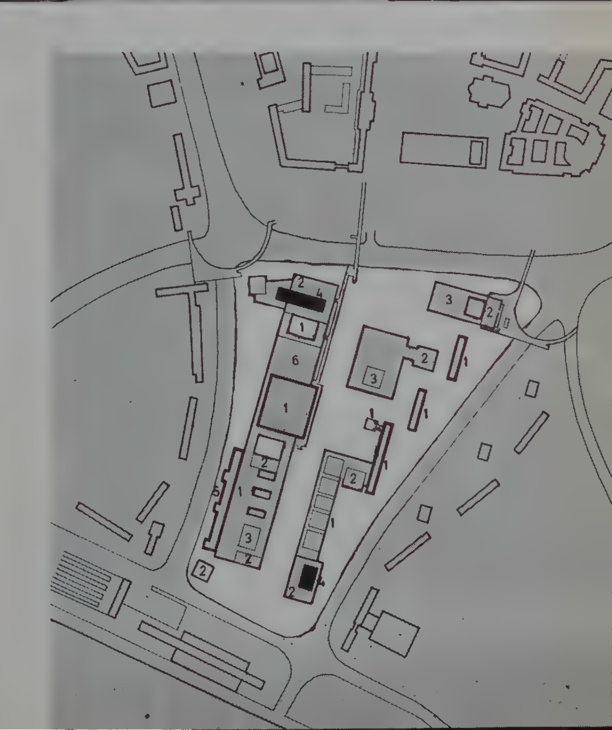
354

2. Prämie

Dipl.-Ing. Architekt BDA Ambros G. Gross, Leipzig
Dipl.-Ing. Dietrich Wellner, Markkleeberg

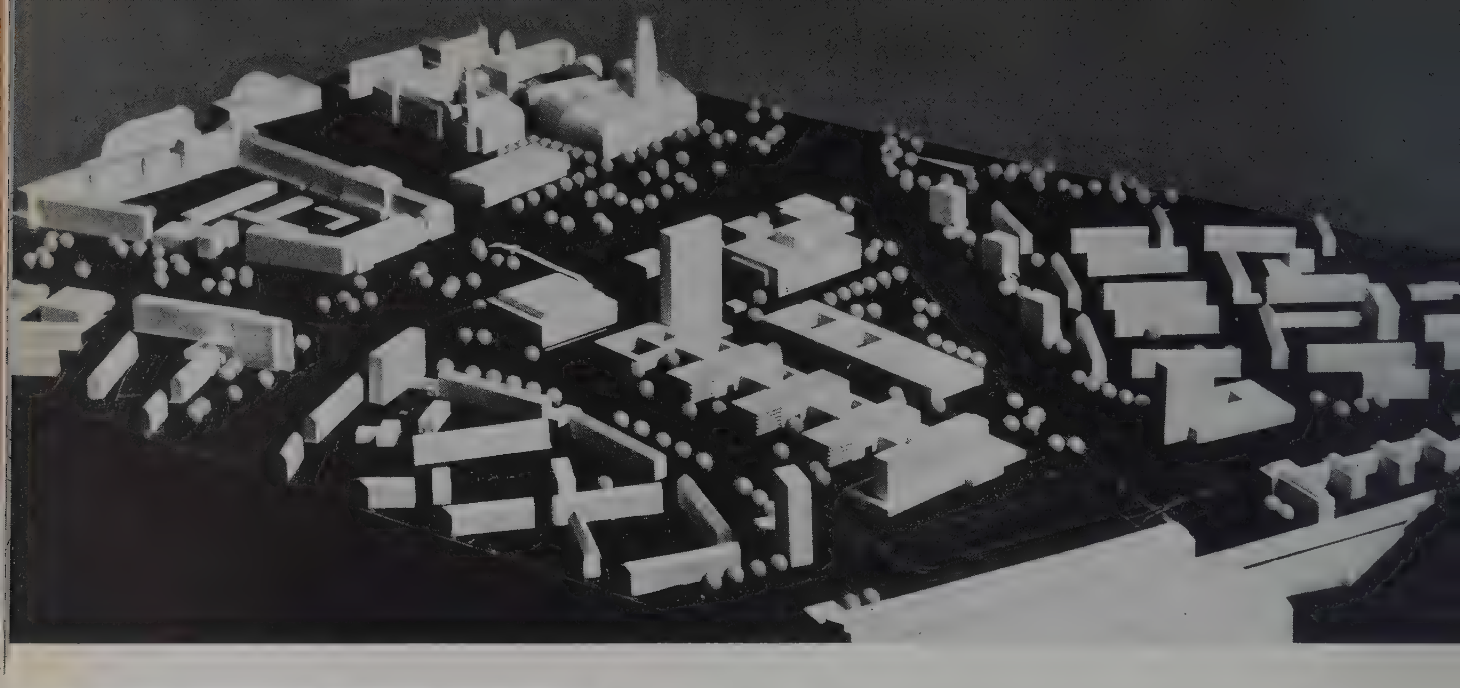
Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze



Aus dem Jury-Protokoll

Durch das hohe Empfangsgebäude des Bahnhofs, das eine neue, südliche Raumbegrenzung des Platzes schafft, und durch den langen Hochhauskörper des Hotels am Ring erscheint der gesamte Raum der Prager Straße als ein zwischen Bahnhof und Hotel eingespanntes Glied. Die geradlinig geführte Prager Straße erhält in ihrem nördlichen Abschnitt einen Platz, der durch das Theater und durch das Warenhaus begrenzt wurde. Dadurch wird die Überleitung zum Altmarkt schon vom Bahnhof her optisch wirksam. Beachtenswert ist, wie durch besondere Fußgängerbrücken und publikumswirksame Einrichtungen der Fußgängerverkehr aus der Nord-Ost- und der Nord-West-Ecke direkt angeschlossen wird. Gut sind ebenfalls die Anbindungen an die nördliche und östliche Bebauung.





◀ **356**

3. Prämie

VEB Hochbauprojektierung I Leipzig
Architekt BDA Günter Gerhardt
Architekt BDA Horst Krantz
Architekt Wolfgang Schreiner
Dipl.-Ing. Klaus Zechendorf

Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Die geradlinig verlaufende Prager Straße – im Süden durch das scheibenartige Hochhaus des Reisehotels begrenzt – mündet in eine Platzanlage, die südlich vom Hotel am Ring gefaßt wird. Dieses Hotel riegelt den Straßenraum zu stark ab. Das hätte durch eine Nord-Süd-Stellung des Hotels beseitigt werden können, zumal die vorgeschlagene Orientierung des Bettenhauses auch funktionell ungünstig ist. Die Beziehung des neuen Komplexes zur Christianstraße erscheint ungünstig. Als zweckmäßig wird die Anordnung der drei Hochgaragen in den westlichen Kopfenden der drei Quertrakte angesehen. Diese Teilidee veranlaßte das Preisgericht, den Entwurf mit einem Ankauf auszuzeichnen.



◀ **360**

4. Prämie

Stadtplanung Rostock
Dr.-Ing. Rudolf Lasch
Architekt BDA Hans-Joachim Lorenzen
Dipl.-Ing. Egon Raitza
Gartenbauingenieur BDA Georg Vogt
Grafiker Erich Söllner

Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino 4 Hotel 5 Banken
6 Hochgaragen 7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Der Entwurf bringt keine Lösung der Verkehrsprobleme. Der Versuch, den Wiener Platz räumlich zu begrenzen, ist nicht gelungen. Am Ende der geradlinig geführten Prager Straße steht, günstig orientiert, das Hotelhochhaus. Zwischen ihm und dem gegenüberliegenden Warenhaus ist eine zu enge Passage entstanden, die räumlich und optisch die Verbindung zum Altmarkt stark einengt und den Raum der Prager Straße abriegelt. Der Fußgängersteg über den Ring ist ungeschickt angeordnet. Auch die Platzbildung am Nordende genügt nicht, um die Beziehungen zum Altmarkt herzustellen. Die Auflösung der Platzwände und der gesamten räumlichen Gestaltung erscheint zu weitgehend. Der Straßenraum ist etwa in der Mitte zu einem Platz erweitert, an dem das Filmtheater liegt. Die Anordnung der Pavillons an der Ostseite ermöglicht den Durchblick auf die vorhandenen Punkthäuser. Der Entwurf wurde wegen der räumlichen Gliederung der eigentlichen Prager Straße mit einem Ankauf ausgezeichnet.

325

5. Prämie

Dipl.-Architekt Hans Jürgen Scheel
Berlin-Treptow

Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze



Aus dem Jury-Protokoll

Der Versuch des Verfassers, die beiden Richtungstendenzen Stadtkern und Wiener Platz durch eine Knickung der östlichen Bebauung des Fußgängerbereiches städtebaulich zu fassen, wird anerkannt. Dadurch entstehen zwei überschaubare Räume, an deren Schnittpunkten sich Gebäude von besonderer Bedeutung befinden. Die Westseite der Prager Straße, streng und geradlinig geführt, vermittelt eine klare Übersichtlichkeit, zumal sie nördlich und südlich durch die Hochhäuser der beiden Hotels betont und räumlich gefaßt wird. Beim Hotel am Ring würde allerdings die wichtige, dem Altmarkt zugekehrte Seite immer im Schatten liegen. Der Eingang zur Stadt, am Bahnhof, weist jedoch keine Einfachheit und Ordnung auf. Als weiterer Nachteil ist die fehlende räumliche Einbindung des Gebietes westlich der Reitbahnstraße zu bemerken. Unglücklich ist auch die Anordnung des Theaters in seiner Schräglage.

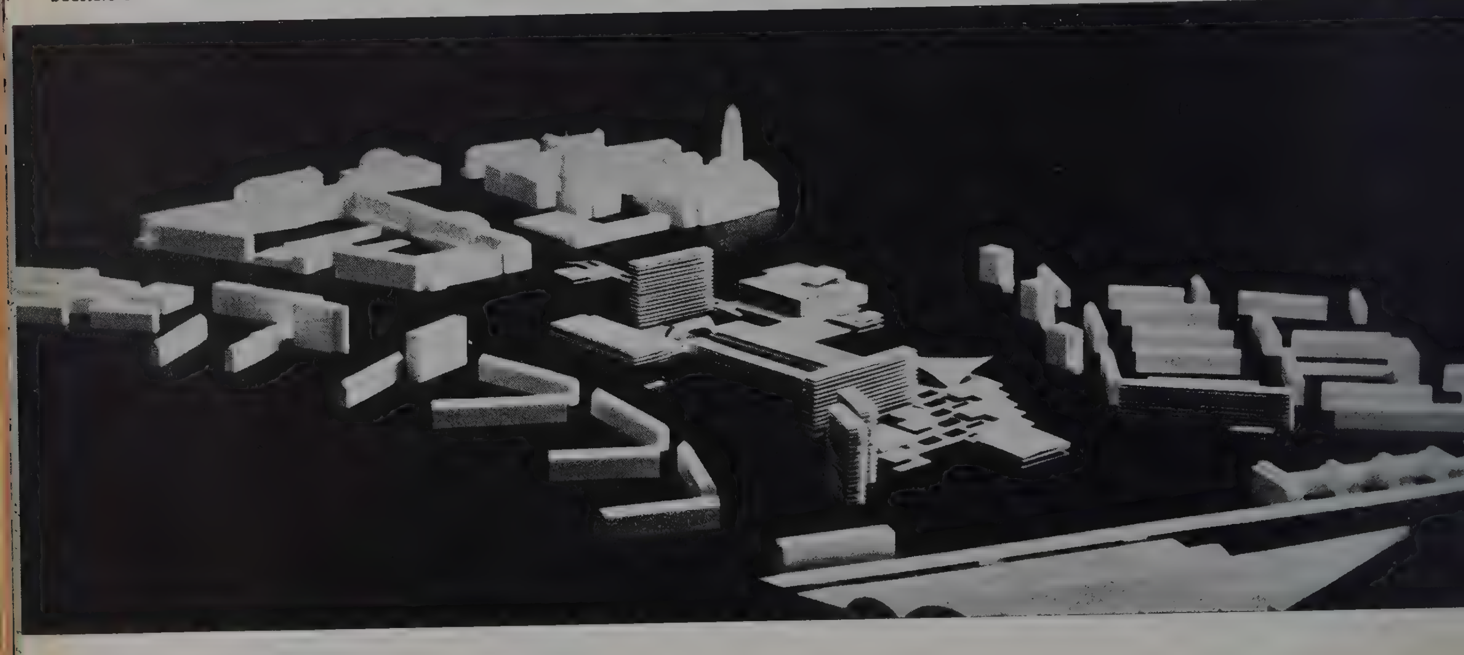


Baustufe 1



Baustufe 2

Baustufe 3



6. Prämie

Dipl.-Ing. Manfred Jäkel

Dipl.-Ing. Joachim Ludewig
Falkensee/Finkenkrug bei Berlin

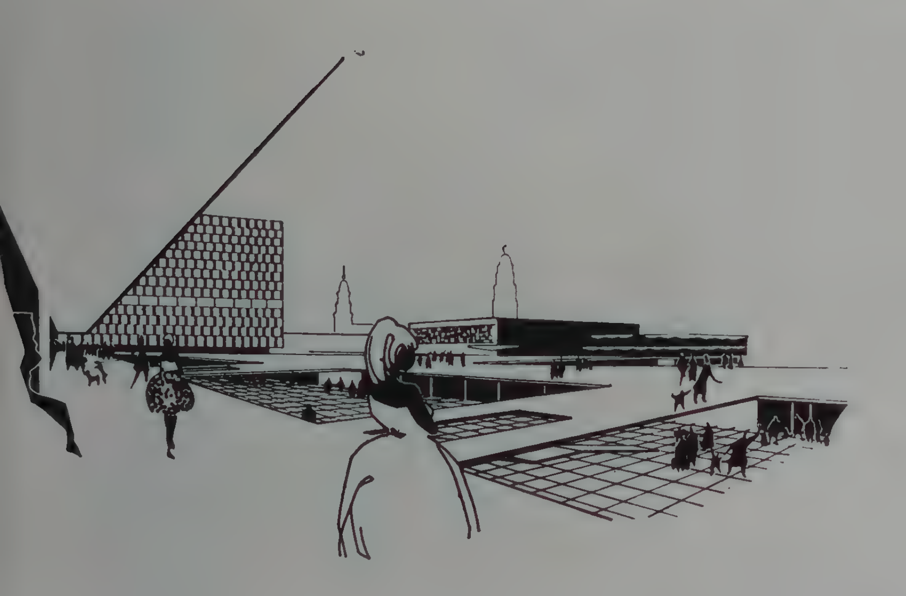
Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze



Aus dem Jury-Protokoll

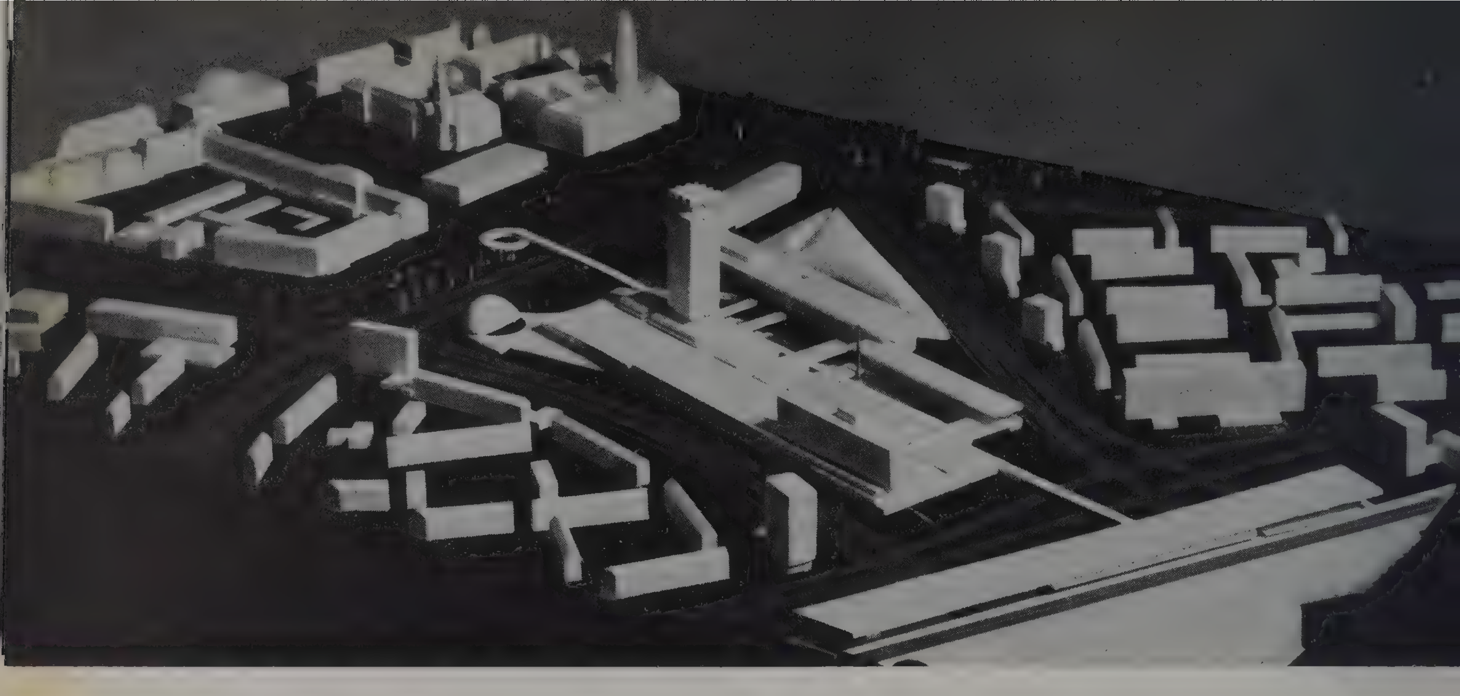
Der Entwurf setzt sich im wesentlichen aus zwei Teilen zusammen: einem verhältnismäßig räumlich streng geordneten Nordteil und einem freier gruppierten Komplex im Süden. Die räumliche Fassung des Wiener Platzes erscheint diskutabel, sie ist freilich mit einer ungünstigen Orientierung des Reisehotels erkauft. Die eigentliche Prager Straße ist straff geführt und verbindet so die beiden erwähnten Abschnitte. Durch die vorgeschlagene Bebauung ist nur die westliche Straßenseite räumlich gefaßt, die östliche dagegen bleibt frei. Hier wird der Raum erst durch die drei Punkthäuser gebunden. Das ist ein Experiment, das dem Preisgericht gelungen erscheint. Das Ganze macht aber einen etwas komplizierten Eindruck. Der Zusammenhang wird optisch durch die Fußgängerplatte hergestellt, aber nur im Modell. In Wirklichkeit wird diese Platte räumlich eher destruktiv als zusammenfassend wirken.



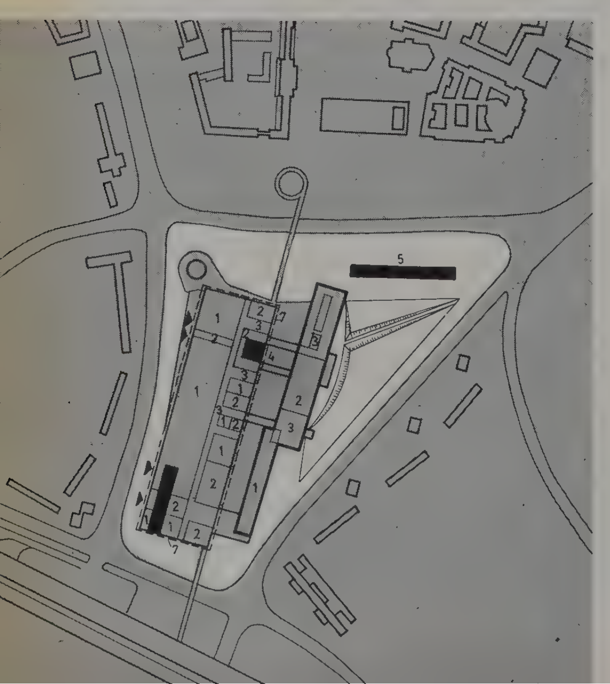


Variante









343

(beim ersten Rundgang ausgeschieden)
Dipl.-Ing. D. Bankert, Dresden

Schemaplan
1 : 5000

1 Handel – Spezialläden, Warenhaus, Ausstellung, Haus der Dienste
2 Gastronomie – Restaurant, Automaten, Café, Bar
3 Kultur – Theater, Kino
4 Hotel
5 Banken
6 Hochgaragen
7 Unterirdische Parkplätze

Aus dem Jury-Protokoll

Der Entwurf versucht, das gesamte Bauprogramm – das Bankgebäude ausgenommen – in einem riesigen, sehr komplizierten Baukomplex unterzubringen, der auch eine zweite Ebene bietet. Vielleicht um diese wie eine natürliche erscheinen zu lassen, wurden an der Christianstraße und am Ring Erdanschüttungen vorgesehen, wodurch die hier notwendigen Parkplätze unmöglich wurden. Dem Verfasser kann zwar Phantasie nicht abgesprochen werden, aber sie erscheint zügellos und ungeordnet. Im übrigen war hier offensichtlich eine Form bestimmend, die vorgefaßt war und nicht den Vorstellungen entspricht, wie sie sich aus der Verbindung funktioneller Aufgaben mit gesellschaftlichen Voraussetzungen notwendig hätte ergeben müssen. Eine Reihe noch nicht zu Ende gedachter Ideen wurden aneinandergereiht oder durcheinandergemengt.

Bemerkung der Redaktion

Bei der Veröffentlichung des Wettbewerbes Prager Straße verwandten wir Fotomaterial vom Stadtbauamt Dresden. Da alle Modelle von einem Standpunkt seitlich außerhalb des Wettbewerbsgebiets fotografiert wurden, gewähren die Abbildungen leider keinen Einblick in die räumliche Achse der Prager Straße, wie das bei der Abbildung auf Seite 149 (Foto von der Technischen Universität Dresden) der Fall ist.

Die in Abstimmung mit Professor Münter aus dem Protokoll des Preisgerichts von der Redaktion verfaßten Kurzcharakteristiken der einzelnen Entwürfe halten sich streng an die Beurteilung des Preisgerichts, nehmen aber grundsätzlich nur auf die städtebauliche, funktionelle und gestalterische Lösung der gestellten Aufgabe Bezug, also auf das, was aus den veröffentlichten Abbildungen ersichtlich ist, während die Verkehrslösungen hier unerwähnt bleiben.

Zusammensetzung des Preisgerichtes

Am letzten Rundgang nahmen teil:

Als Preisrichter

Werner Krolikowski
1. Sekretär der Bezirksleitung der SED

Kurt John
1. Sekretär der Stadtleitung der SED

Dipl.-oec. Gerhard Schill
Oberbürgermeister der Stadt Dresden

Ingenieur Rudolf Eichhorn
Stellvertreter des Vorsitzenden des Rates des Bezirkes

Dipl.-Architekt Günter Schuster
Bezirksbaudirektor

Dipl.-Ing. Karl-Heinz Ullrich
Stadtarchitekt

Professor Edmund Collein
Vizepräsident der Deutschen Bauakademie

Architekt BDA Kurt W. Leucht
Deutsche Bauakademie

Alfred Wachs
Vorsitzender der Ständigen Kommission Bauwesen der Stadtverordnetenversammlung

Professor Dr.-Ing. Georg Münter
Technische Universität Dresden

Dipl.-Ing. Herbert Liebmann
Hochschule für Verkehrswesen Dresden

Dr.-Ing. Otto Baer
Vorsitzender der BDA-Bezirksgruppe

Architekt BDA Wolfgang Hänsch
Chefarchitekt
im VEB Hochbauprojektierung Dresden

Ursula Blech
Vorsitzende des Kreisvorstandes des DFD

Konrad Tempel
Vorsitzender
des Bezirksvorstandes der IG Bau/Holz

Sekretär des Preisgerichts
Professor Dr.-Ing. Georg Münter

Als Ersatzpreisrichter

Dipl.-Techn. oec. Horst Uhlig
Stadtbaudirektor

Dipl.-Ing. Peter Sniegon
Stellvertretender Stadtarchitekt

Dipl.-Ing. Manfred Hamann
Direktor des Entwurfsbüros für Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung Dresden

Als Vorprüfer waren tätig

Architekt BDA Hans Konrad
Architekt BDA Krista Grunicke
Dipl.-Ing. Erhard Socke
Stadtbauamt Dresden

Fortsetzung des Beitrages „Bericht und Gedanken zum Wettbewerb"

Wenn der Dresdner Wettbewerb so kritisch unter die Lupe genommen wurde, so geschah dies in der Absicht, die Frage des architektonischen Wettbewerbes überhaupt, der architektonischen „Konkurrenz", wie es viele Jahre hindurch hieß, an einem konkreten Beispiel auf seine grundsätzliche Bedeutung zu überprüfen.

Und da war es notwendig, sowohl die Aufgabenstellung wie die angebotenen Lösungen zu analysieren. Und zuletzt muß noch ein kritisches Wort über die Preisrichter gesagt werden.

Es bleibt doch die Frage, ob man aus 38 angebotenen Lösungen in drei Tagen die besten herausfinden kann, ja, ob man den einzelnen Leistungen überhaupt die notwendige Würdigung zuteil werden lassen kann.

Hier in Dresden war durch die Zulassung der Öffentlichkeit ein gewisser Sicherheitsfaktor eingeschaltet worden. Und dennoch kann man die verlangte Beurteilung nicht in drei Tagen zustande bringen. Auch der Preisrichter-Routinier kann dies nicht. So muß Unrecht geschehen. Dies Unrecht geschieht den Teilnehmern und auch dem Auslober, dessen (wie in diesem Dresdner Falle) aufgewendete große Bemühungen um das Gelingen des Wettbewerbes ohne Früchte bleiben.

Bleibt die Frage zu beantworten, die eingangs gestellt worden war: Lassen sich architektonische (oder städtebauliche) Wettbewerbe „alten Stils" (wie hier) in dieser Phase unseres gesellschaftlichen Aufbaus überhaupt noch rechtfertigen, können sie überhaupt noch Ergebnisse für unsere Gesellschaft bringen?

Diese Frage kann nach den Erfahrungen des Dresdner Wettbewerbes nicht positiv beantwortet werden.

Wir wachsen aus einer Gesellschaft der sogenannten freien Konkurrenz hinaus, nicht nur im großen politischen oder politisch-ökonomischen Bereich. Dazu kommt, daß manche Teilnehmer an Wettbewerben „alten Stils" es geradezu darauf anlegen, mit raffinierter Zeichentechnik, mit „gekonnten" Perspektiven nicht nur die Preisrichter – sagen wir es geradeheraus – zu korrumpieren, sondern auch beim breiten Publikum Eindruck zu machen. Auch unter den Dresdner Entwürfen befand sich eine ganze Anzahl solcher Arbeiten, so daß das Preisgericht es nicht immer leicht hatte, festzustellen, was an Wesentlichem „dahinter" war. Und der eine mündliche Einspruch hatte, wie schon erwähnt, das Kind beim richtigen Namen genannt, als er sagte: „Wir hätten ganz anderes geboten, wenn wir gewußt hätten ..."

Unsere Bauaufgaben haben immer mehr komplexen Charakter. Der Dresdner Wettbewerb zeigt dies. Diesem Charakter unserer Aufgaben kann nur noch die sozialistische Arbeitsgemeinschaft entsprechen. Und wie überall bei uns das Prinzip der sozialistischen Gemeinschaftsarbeit das Prinzip der „freien" Konkurrenz ablöst, so ist dies auch hier notwendig.

Also: Beauftragung einiger weniger Kollektive, die aus Vertretern verschiedener Fachdisziplinen zusammengesetzt sind, gemeinsame Konsultationen, Verteidigung der vorgelegten Lösungen durch die Verfasser vor den Teilnehmern, endlich die Schlußdiskussionen in Gegenwart der Auslober.

Natürlich müßte über die neuen Formen erst eine eingehende Diskussion stattfinden und vielleicht auch experimentiert werden. So scheinen durchaus verschiedene Formen der Gemeinschaftsarbeit gangbar zu sein. Denkbar sind zumindest schon zwei, die sich ergänzen sollten: einmal die breite Zusammenarbeit zur wissenschaftlich-theoretischen Vorklärung der Probleme, zum anderen zielgerichtete Untersuchungen bezüglich der formalkünstlerischen Praktizierbarkeit bestimmter architektonischer Ideen unter konkreten Bedingungen. Auf jeden Fall verlangt die Verwirklichung solcher Planungen unter sozialistischen Bedingungen einen weitaus höheren Grad an wissenschaftlicher Planung und Voraussicht. In diesem Zusammenhang gewinnt auch die theoretische Forschung in der Architektur an Gewicht, deren weitverbreitete Unterstützung in der jüngsten Vergangenheit uns nach meiner Meinung besonders geschadet hat.

Das Dresdner Beispiel zeigt aber auch, daß die Frage des Aufbaus unserer Städte auch auf der Seite der Auslober, also der Räte der Bezirke oder Städte, gründlich vorbereitet sein muß. Es muß eine Konzeption vorhanden sein, eine Vorstellung, was mit dieser Stadt dereinst „passieren" soll. Da werden allerdings allgemeine Formulierungen kaum weiterhelfen, allgemeine Formulierungen im Sinne von Präambeln, wie sie als Einleitung zu den unterschiedlichsten Veranstaltungen und Darlegungen schlecht und recht passen. Hier müßten die schon erwähnten Arbeitsgemeinschaften zu solchen Beratungen hinzugezogen werden. So etwa müßte der Weg sein. Der Bund Deutscher Architekten und die Deutsche Bauakademie hätten die schwierige Aufgabe des gründlichen Umbaus unseres Wettbewerbswesens zu lösen. Dann endlich würden wir in der DDR in unserem Bereiche der Architektur einen deutlichen Schritt nach vorwärts tun.

Antworten der Preisträger auf Fragen der Redaktion

Dipl.-Architekt Silva Dumanjan
Dipl.-Architekt Lothar Kwasnitza
Gartenarchitekt BDA Hubert Matthes
Dipl.-Ing. Heinz Willumat

Berlin

Fragen | **Antworten** | **335** | **2. Preis**

Was halten Sie von der Ausschreibung und vom Programm?

Das Wettbewerbsprogramm entsprach nicht der großen verantwortungsvollen Aufgabe. Durch zu detaillierte Angaben und Standortfestlegungen wurde die schöpferische Initiative der Wettbewerbsteilnehmer zu stark eingeengt. Außerdem entstand ein verhältnismäßig großer Arbeitsaufwand.
Bei einem städtebaulichen Ideenentwurf kommt es darauf an, den Auftrag der Gesellschaft architektonisch zu lösen. Die Angabe von detaillierten Raumprogrammen und die Bemerkung, „es müsse ein sozialistisches Zentrum sein", genügen nicht mehr. Neben großen Angaben über die zu bauenden Einrichtungen hätte stärker der gesellschaftliche Inhalt des Bereiches Prager Straße im Programm zum Ausdruck kommen müssen. Die Erarbeitung des Wettbewerbsprogramms, des gesellschaftlichen Auftrages für den Architekten, ist die wichtigste Aufgabe des Rates der Stadt und der gesellschaftlichen Organisationen im Rahmen des Wettbewerbes und Voraussetzung für die richtige Beurteilung der Entwürfe durch die Bevölkerung und das Preisgericht.

Wie schätzen Sie das Niveau der Arbeiten ein?

Der Dresdner Wettbewerb zeigt wie fast alle in der letzten Zeit ausgeschriebenen städtebaulichen Wettbewerbe in der Gestaltung der Einzelbauwerke und der graphischen Gestaltung eine weit höhere Qualität als in der städtebaulichen Komposition. Die Raumfolge ist oft kompliziert und auf Detaileffekte aufgebaut, die die Hauptaufgabe des Städtebaus – sinnvolle Einordnung des zu Bauenden in das Vorhandene – beeinträchtigt und so den Zusammenhang und die logische Fortsetzung benachbarter Räume vermissen lassen.
Die Grüngestaltung wird oft noch als notwendige Dekoration verwendet. Zu selten spürt man, daß die Grüngestaltung von Anfang an in den städtebaulichen Entwurfsprozeß einbezogen ist.
Entsprechend den vorliegenden Erfahrungen hätte die Ausschreibung des Wettbewerbes in zwei zeitlich nacheinander folgenden Etappen durchgeführt werden müssen. In der ersten Etappe hätte die städtebauliche Idee, das heißt die Festlegung der baulichen Massen und der Komposition, in der zweiten Etappe ein detaillierter Bebauungsplan ausgearbeitet werden müssen.

Wie beurteilen Sie ihren eigenen Entwurf heute?

Das Urteil des Preisgerichts erkennen wir an.
Da uns der schwächste Punkt der Arbeit, die Lösung des Wiener Platzes, bekannt war, warteten wir interessiert auf die Lösungen anderer Wettbewerbsteilnehmer. Leider mußten wir feststellen, daß keiner der vorliegenden Ideenentwürfe den Wiener Platz, den Eingang des Zentrums vom Hauptbahnhof her, überzeugend löst. Interessante Ansätze zu einer Lösung zeigt die Arbeit Nr. 338 (Manfred Jäckel und Joachim Ludwig), die bei der weiteren Bearbeitung besondere Beachtung finden sollte. Vom Preisgericht nicht beurteilt wurde unser Vorschlag, das Hygienemuseum, dessen Festsaal heute für kulturelle Veranstaltungen genutzt wird, in den Zentrumsbereich Altmarkt–Prager Straße durch großzügige Fußgängerverbindungen einzubeziehen.
Bedauerlich ist, daß unsere namhaften Architekten der Projektierungsbetriebe, der Hochschulen, der Deutschen Bauakademie auf eine Teilnahme am Wettbewerb verzichtet haben. Die jüngere Generation erwartet ein Vorbild, zumindest eine Bestätigung ihrer Auffassungen nicht nur durch die Preisrichter. Wettbewerbe sind doch ein wichtiges Mittel der Architekturdiskussion.

Dipl.-Ing. Heiner Kulpe
Dr.-Ing. H. Peter Schmiedel
Dr.-Ing. Manfred Zumpe
Dipl.-Ing. Walter Herzog
Dipl.-Ing. Ralf Peschel

Technische Universität Dresden,
Lehrstuhl Professor Dipl.-Ing. Göpfert

341 Erster 3. Preis

Bei der Ausschreibung und Beurteilung bleibt die Tatsache unberücksichtigt, daß das Gebiet Prager Straße die letzte große Möglichkeit bietet, Dresden mit einem internationalen Zentrum die Atmosphäre einer sozialistischen Großstadt zu geben.

Raumprogramm wie Beurteilungsmaßstab spiegeln zu sehr die gegenwärtige Situation wider. Sie lassen Forderungen nach Variabilität und Erweiterungsfähigkeit vermissen.

Allgemein zeigt sich, daß das sehr sorgfältige Raumprogramm (dabei Kubaturabweichungen bis zu ± 50 Prozent) Baumassen ergeben hat, die als zu gering empfunden werden. Ein Zeichen dafür sind die Versuche vieler Teilnehmer, durch Schaffung neuer Ebenen, Terrassen, Plattformen, Anschüttungen, Stege, Brücken und so weiter dem Ganzen den Anschein eines größeren Volumens zu geben. Erfreulich die präzise Arbeit der Vorprüfung.

Die eingereichten Arbeiten zeigen weder ausgesprochene Fehlleistungen noch Höhepunkte. Dieser Tatsache wird die Bewertung des Preisgerichts durchaus gerecht.

Für einen Ideen-Wettbewerb sind die Ideen etwas selten.

Bedenklich ist die Tendenz zum routiniert Modernistischen. Viele Arbeiten lassen Strukturprobleme völlig außer acht. Sympathisch ist das Bemühen vieler Teilnehmer, von einem naiven Passepartout-Städtebau wegzukommen. Das Kulturhaus oder Haus der sozialistischen Kultur ist etwa 1500 m vom Hauptbahnhof entfernt, und man darf annehmen, daß es auch ohne das Hinweisschild einer Hochhausscheibe oder einer Straßenflucht (Blickschleuse) wahrgenommen wird.

Die Verfasser sind der Meinung, daß unter den Voraussetzungen des gegebenen Programms die rechtwinklig zum Ring angelegte Führung der Prager Straße und damit die Lösung der Anbindung an den Ring und Wiener Platz diskussionsfähig sind. Die Verkehrsprobleme und die Gestaltung des Straßenraumes (bei eventueller Überbauung der alten Prager Straße) sind nochmals zu untersuchen.

Vorschläge für die weitere Bearbeitung

In einer zweiten Wettbewerbsstufe sollten unter Zugrundelegung einer umfassenderen, in die Zukunft weisenden Programmstellung (Variabilität, höhere Flächenausnutzung, mehrere Ausbaustufen) nochmals neue Ideenvorschläge erarbeitet werden.

Dipl.-Ing. Erhard Schmidt
Dipl.-Ing. Bodo Hoffmann

Deutsche Bauakademie,
Institut für Städtebau und Architektur,
Außenstelle Halle

331 Zweiter 3. Preis

Das städtebauliche Programm ließ die notwendige Großzügigkeit besonders bei der Ausschreibung zum Raumprogramm vermissen. Sie war für einen städtebaulichen Wettbewerb zu detailliert und kleinlich.

Es bestehen Zweifel, ob beim Auslober vor Ausschreibung des Wettbewerbes Klarheit über die ökonomischen Voraussetzungen hinsichtlich des Umfanges und des Zeitpunktes der Realisierung bestanden. Verkehrslösungen sollten bei städtebaulichen Wettbewerben vorgegeben werden, da sie Spezialkenntnisse erfordern und ihre Problematik einer gesonderten Bearbeitung bedarf. In Dresden sind dafür gute Voraussetzungen vorhanden.

In der Zusammensetzung des Preisgerichts wurde nichts Neues geboten. Die eingegangenen Arbeiten der Bevölkerung vorzulegen ist richtig, nur sollte die gültige Wettbewerbsordnung des BDA auch vom Auslober eingehalten werden.

Das Ergebnis des Wettbewerbes erfüllt in seiner Gesamtheit nicht unsere Erwartungen. Ein großer Teil der Arbeiten zeigt „Inselplanungen", die nur wenig Beziehung zur umgehenden Bebauung aufnehmen. Die große Teilnahme junger Architekten, die damit ihr Bestreben bewiesen haben, an der Gestaltung unserer Städte mitzuarbeiten und sich mit den Forderungen unserer Zeit auseinanderzusetzen, ist positiv zu werten. Die Möglichkeiten zu einem Vergleich sind noch immer sehr gering und mit anderen sozialistischen Ländern gar nicht vorhanden, so daß man Zugeständnisse in der Beurteilung des Niveaus machen muß. Dabei fehlt das gegenständliche Beispiel der führenden älteren Generation, um durch wechselseitige Auseinandersetzungen junge Architekten zu fördern.

Durch Schaffung einer differenzierten Folge von Räumen sollte die Einheit zwischen städtebaulicher Form und den sich darin bewegenden Menschen hergestellt werden. Aus diesem Grunde wurde auf eine lineare Versachlichung der städtebaulichen Konzeption verzichtet.

Die Idee, die Prager Straße nicht in einer Achse durchzuführen, halten wir heute noch für richtig. Sie ergibt sich aus den Fußgängerbeziehungen, der organischen städtebaulichen Bindung zur bestehenden Bebauung und der Gliederung des Raumes zwischen Bahnhof und Altmarkt.

In einer klareren Fassung der Baukörper im östlichen Teil des Gebietes und einer Überarbeitung der städtebaulichen, nicht ausgereiften platzartigen Erweiterungen sehen wir eine Verbesserung des Entwurfs.

Architekt BDA Herbert Löschau
Dipl.-Ing. Hansgeorg Bedrich
Architekt Rolf Köhler
Dipl.-Ing. Brigitte Otto
Architekt BDA Walter Polzer
Bauingenieur Claus Becker
Dipl.-Ing. Gottfried Kunath
Dipl.-Ing. Gerhard Göhler
Gartenarchitekt BDA Günther Kretzschmar

VEB Hochbauprojektierung Dresden

348 Dritter 3. Preis

Die Ausschreibung war eine Überforderung der Teilnehmer. Es wurden zu detaillierte Angaben verlangt. Es hätte viel mehr Wert auf künstlerisch-räumliche Gestaltung, auf städtebauliche Einordnung, auf Gliederung der Gebäudekomplexe gelegt werden müssen, weniger auf die geforderten Grundrißlösungen. Auch eine Verkehrslösung des Knotenpunktes Wiener Platz läge wohl bei einem Stadtbauamt in engster Verbindung mit der Hochschule für Verkehrswesen in besseren Händen als bei einem Architektenkollektiv.

Das Niveau der Arbeiten zeigt eine gewisse Gleichmäßigkeit, die durch die Ausschreibung bedingt war. Nachdem man die Arbeiten gesehen hat, kann man das Preisgericht verstehen, daß es zur Beurteilung der Arbeiten die Mithilfe der Bevölkerung brauchte. Grundrisse und Modelle waren selten gleichmäßig gut durchgearbeitet. Wer sollte auch beides schaffen? 80 Prozent aller Teilnehmer haben die Verkehrslösung nicht geschafft, da die Ausschreibung die unbedingte Zusammenarbeit mit einem Verkehrsplaner verlangte. Wo bekommt man einen? Alle drei Forderungen – städtebauliche Idee, Grundrißlösung und Verkehrsplanung – mußten bewältigt werden. Das haben eben nur wenige geschafft.

Trotz aller noch anhaftenden Schwächen scheint uns in unserem Entwurf eine gute Einheit zwischen Städtebau, Grünplanung und Verkehrslösung (wir hatten einen Verkehrsplaner bekommen!) hergestellt zu sein, aber er ist keinesfalls die letzte Lösung, das spürt man am sichersten, wenn man die anderen Arbeiten zum Vergleich heranzieht. Kurz gesagt, man möchte es noch einmal versuchen.

Ähnliche Auffassungen wie die hier geäußerten vertraten fast alle Wettbewerbsteilnehmer.

Zwei Meinungen zum Wettbewerb

Seltene Gelegenheit — geringe Beteiligung

Dipl.-Ing. Ambros G. Gross
Dipl.-Ing. Dietrich Wellner

Städtebauliche Wettbewerbe haben bei uns Seltenheitswert. Es ist erfreulich, daß der Rat der Stadt Dresden allen Architekten der DDR Gelegenheit gab, einen Beitrag zur Planung des neuen Dresden zu leisten.
Von der Aufgabe her wäre eine weit größere Beteiligung zu erwarten gewesen. Ob die Teilnahme vom Umfang der Arbeit, von der Schwierigkeit, einen Verkehrsplaner für die Mitarbeit zu gewinnen, oder von der Zusammensetzung des Preisgerichtes abhängig war, sei dahingestellt.
Eine Ausstellung der Arbeiten vor der Entscheidung durch das Preisgericht ist denkbar. Eine gute Information der Besucher und öffentliche Streitgespräche der Preisrichter könnten eine umfassende und sachliche Beurteilung der Arbeiten fördern.

Neue Möglichkeiten zur aktiven Beteiligung der Bevölkerung an der Gestaltung ihrer Stadt

Dipl.-Architekt Lothar Kwasnitza

Die Mitarbeit der Bevölkerung an der Planung und am Wiederaufbau ihrer Stadt und die Berücksichtigung der Hinweise der Werktätigen sind Bestandteil unserer demokratischen Ordnung.
In Dresden wurde eine Ausstellung der Wettbewerbsergebnisse Prager Straße durchgeführt. In formaler Hinsicht genügte die Ausstellung den genannten Forderungen. Die Ausstellung der Projekte für die Öffentlichkeit erfolgte zwischen dem zweiten und dritten Rundgang der Wettbewerbsjury. Die Projekte waren mit den Angaben der Vorprüfer versehen und anonym. Bei diesem Verfahren werden folgende Nachteile in Kauf genommen:

■ Die für den Wettbewerb geforderten grafischen Darstellungen und Erläuterungen genügen nicht in allen Fällen der werktätigen Bevölkerung, um eine umfassende und richtige Einschätzung der komplizierten städtebaulichen Zusammenhänge unter Berücksichtigung aller Faktoren vorzunehmen.

■ Erfahrungsgemäß werden stets von seiten einiger Autoren sympathisierende Meinungsäußerungen für ihre Projekte bei Bekannten gesammelt, die im Ergebnis nicht zu einer Klärung, sondern zu einer Entstellung der Meinung der Öffentlichkeit führen.

Um eine wirkungsvolle Mitarbeit der Bevölkerung in der Stadtplanung zu erreichen, wird für die Auswertung von Wettbewerben vorgeschlagen:

■ Die Abgabe der Projekte erfolgt nicht anonym, sondern unter Angabe der Anschrift der Autoren.

■ Die Autoren verteidigen vor der Bevölkerung, der Jury und den Stadtverordneten ihre Projekte, erläutern ihre Ideen und beantworten alle an sie gerichteten Fragen.

■ Die Beschlüsse der Jury werden in Anwesenheit der Autoren begründet.

■ Die ersten Preisträger erhalten die Möglichkeit, durch Konsultationen oder durch eine zeitweilige Delegierung ihre städtebauliche Idee am Wettbewerbsort zu vertiefen und dann weiterhin zu bearbeiten.

Schlußfolgerungen zum Thema Wettbewerb

Dipl.-Ing. Bruno Flierl

Der Wettbewerb „Dresden Prager Straße" war nach dem Wettbewerb „Zentrum Berlin" (1959) und dem Wettbewerb „Lütten-Klein" (1960) der bedeutendste städtebauliche Wettbewerb der letzten Jahre. Diese Feststellung resultiert allein aus der Bedeutung der Aufgabe. Aus dem Ergebnis und der Durchführung dieses Wettbewerbs kann sie leider nicht gefolgert werden.

Das Ergebnis des Wettbewerbs „Zentrum Berlin" bestand vor allem darin, daß erstmalig neue städtebauliche und architektonische Auffassungen von der Bebauung großstädtischer Zentren zum Ausdruck kamen, während der Wettbewerb „Lütten-Klein" den Weg zu einer strukturell neuen Gliederung und Gestaltung von Wohngebieten wies. Der Wettbewerb Prager Straße jedoch stellt mit seinen besten Arbeiten vornehmlich die Verteidigung des Prinzips der räumlichen und plastischen Großzügigkeit gegen Kleinteiligkeit und Verspieltheit dar, die so vielen eingereichten Arbeiten eigen sind.

Bedenklicher aber ist die relativ geringe Beteiligung am Dresdener Wettbewerb, das Fernbleiben vieler bekannter Architekten und Architektenkollektive der DDR als Teilnehmer. Das kann allein mit Arbeitsbelastung und Zeitnot wohl kaum erklärt, sondern muß ganz einfach als Vertrauensabfall Wettbewerben und insbesondere diesem Wettbewerb gegenüber gewertet werden. Beim Dresdener Wettbewerb gaben sich viele schon deshalb keine Chance, weil sie zu erkennen meinten, daß die Verwirklichung selbst preisgekrönter Vorschläge auf der Grundlage des vorgegebenen vagen Programms und mit Rücksicht auf die tatsächlichen Möglichkeiten der Volkswirtschaft und des Bauwesens in den nächsten Jahren objektiv kaum eine Chance habe. Diese Auffassung ist nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Natürlich könnte angeführt werden, daß jeder Wettbewerbsvorschlag von Interesse ist und letztlich zur Klärung der eines Tages in Angriff zu nehmenden Aufbaumaßnahmen im Gebiet Prager Straße beiträgt, daß es also eine Frage der Bewußtheit und der Verantwortung des Architekten der Gesellschaft gegenüber sei, die Gelegenheit eines solchen Wettbewerbs zu nutzen. Damit ist es freilich nicht getan. Denn schließlich sollte ein solcher Wettbewerb eine ernstzunehmende gesellschaftliche Aufgabe sein, die Bewußtheit und Verantwortung nicht nur vom teilnehmenden Architekten, sondern vor allem auch vom Auslober verlangt, der auf Grund seiner demokratischen Funktion den gesellschaftlichen Auftraggeber im weitesten Sinne, nämlich die werktätige Bevölkerung unseres sozialistischen Staates, zu vertreten hat und bei einem Wettbewerb die Rolle des Mittlers zwischen Bevölkerung und Architekt wahrnehmen muß. Diese Aufgabe wurde auch bei diesem Wettbewerb nicht gelöst. Das Programm gab auf die Frage: „Wie soll sich das Leben im Zentrum Dresdens und besonders im Gebiet Prager Straße auf sozialistische Weise entwickeln, und wie soll dieses Gebiet städtebaulich und architektonisch zum Erlebnis kommen?" nur eine mutmaßliche oder keine Antwort. Wenn in einer solchen Situation nachträglich im Preisgericht Thesen zur funktionellen und räumlich-plastischen Komposition des Gebietes Prager Straße als einem Teil des gesamten Stadtzentrums ausgearbeitet und damit Kriterien für die Bewertung der Wettbewerbsentwürfe gewonnen wurden, so verdient das als verantwortungsbewußte Tat besonders hervorgehoben zu werden. Leider standen jedoch in den Beratungen des Preisgerichts, zumal beim letzten Rundgang, das Programm selbst, die Frage, wie lebt es sich nun eigentlich in Dresden, wenn dieser oder jener Entwurf gebaut würde, und schließlich die Frage nach der praktischen Realisierbarkeit und nach den Kosten so gut wie überhaupt nicht zur Debatte. Die Meinung der Bevölkerung aber, die vor der Preisverteilung Gelegenheit hatte, die Entwürfe zu sehen, brachte das Preisgericht auch nicht weiter, weil verabsäumt worden war, die Gedanken und Vorstellung der künftigen Nutzer des Gebietes Prager Straße durch kluge Testfragen wirklich in Erfahrung zu bringen.

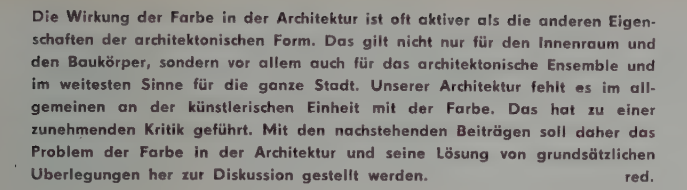
Die Schlußfolgerung aus diesen Vorgängen lautet: Das bisherige Wettbewerbswesen auf dem Gebiet des Städtebaus und der Architektur muß grundlegend geändert und zu einem sozialistischen Wettbewerbswesen entwickelt werden! Dabei sollten mindestens folgende Kriterien beachtet werden:

■ Das Wettbewerbsprogramm muß wissenschaftlich begründet sein, auf soziologischen Analysen, exakter Bedarfsforschung, volkswirtschaftlichen Möglichkeiten und Notwendigkeiten sowie auf Vorstellungen seiner praktischen Realisierbarkeit beruhen.

■ Der Auslober und das Preisgericht sind bei der Ausarbeitung des Programms sowie bei der Durchführung und Bewertung des Wettbewerbs der Gesellschaft gegenüber verantwortlich für den ökonomischen und politischen wie für den städtebaulichen und architektonischen Nutzen des Wettbewerbs im Rahmen der Volkswirtschaftspläne und im Hinblick auf die Perspektive der gesellschaftlichen Entwicklung. Ihre Pflicht ist es, breite Kreise der Bevölkerung bei der Ausarbeitung des Programms und bei der Beurteilung der Wettbewerbsarbeiten einzubeziehen.

■ Städtebauliche und Architekturwettbewerbe sollten künftig grundsätzlich öffentlich verteidigt werden. Die Projektanten der Wettbewerbsentwürfe und die Preisrichter sollten in öffentlicher Diskussion unter Teilnahme der Bevölkerung ihre Auffassungen darlegen und zum Nutzen der zu lösenden Aufgabe einen produktiven Meinungsstreit führen, bevor endgültige Entscheidungen getroffen werden.

Diese und ähnliche Gedanken zur qualitativen Umgestaltung unseres Wettbewerbswesens anzuregen, auszuwerten und in die Tat umzusetzen, ist in erster Linie Sache des Bundes Deutscher Architekten.



Die Wirkung der Farbe in der Architektur ist oft aktiver als die anderen Eigenschaften der architektonischen Form. Das gilt nicht nur für den Innenraum und den Baukörper, sondern vor allem auch für das architektonische Ensemble und im weitesten Sinne für die ganze Stadt. Unserer Architektur fehlt es im allgemeinen an der künstlerischen Einheit mit der Farbe. Das hat zu einer zunehmenden Kritik geführt. Mit den nachstehenden Beiträgen soll daher das Problem der Farbe in der Architektur und seine Lösung von grundsätzlichen Überlegungen her zur Diskussion gestellt werden. red.

Architektur und Farbe



1
Schema einer farbigen Stadt (Entwurf des Verfassers)

Die Farbe in der Architektur und im Städtebau

Professor Hans Schmidt
Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Bauakademie
Chefarchitekt im Institut für Städtebau und Architektur
Deutsche Bauakademie

Die wiederentdeckte Farbe

Die Farbe bildet heute ein sehr wichtiges künstlerisches Element der Architektur. Man kann von einer eigentlichen Wiederentdeckung der Farbe sprechen. Sie ist von der materiell-technischen Seite her natürlich bedingt durch die Entwicklung der modernen Farbchemie. Sie gehört aber gleichzeitig zu den bezeichnendsten Erscheinungen der Entwicklung der Kunst der letzten siebzig bis achtzig Jahre.

Schon die französischen Impressionisten haben uns gelehrt, die Welt farbiger zu sehen. Den entscheidenden Schritt macht der Holländer van Gogh, der die Farbe, die bisher immer noch als Tonwert an den Natureindruck gebunden blieb, in ihrer vollen, ungebrochenen Kraft als elementares Mittel des künstlerischen Ausdrucks verwendet. Es ist bekannt, welchen Weg eine bestimmte Richtung der modernen Malerei seither eingeschlagen hat. Die Farbe macht sich bei den Abstrakten völlig selbständig. Sie wird — ebenso wie die Form, die Linie, die Fläche — zum eigentlichen Sinn des Bildes. Es ist hier nicht der Ort, über die Grenzen zu diskutieren, die einer solchen Entwicklung der Kunst gesetzt sind. Aber eines dürfen wir dabei nicht übersehen. Die Kühnheit, die elementare Unmittelbarkeit, mit der wir heute in der Grafik, im Plakat, bei Gebrauchsgütern, in der Mode und nicht zuletzt in der Architek-

tur die Farbe verwenden, ist praktisch undenkbar ohne die ästhetische Vorbereitung durch die moderne Malerei, insbesondere durch die Abstrakten. Französische Maler wie Braque, Matisse und andere haben der Praxis neue Schönheiten der Farbe erschlossen. Die heutige holländische und teilweise auch die englische Architektur wird – in übrigens sehr vorteilhafter Weise – immer noch durch die puristisch strenge Farbdisziplin des holländischen Abstrakten Mondrian[1] beherrscht.

Man versucht seit einigen Jahren, die Verwendung der Farbe wissenschaftlich zu begründen. Es geht dabei um praktische Ergebnisse in der Sicherheitstechnik, der Arbeitspsychologie und der psychischen Therapie. Die Bedeutung dieses Weges, der sich die in der Farbe liegende Möglichkeit der direkten physiologischen und psychologischen Einwirkung auf den Menschen zunutze macht, soll nicht bestritten werden. Man darf dabei jedoch nicht übersehen, daß es sich bei der Farbgebung in der Architektur um eine Aufgabe handelt, die nicht einfach, wie bei den genannten Beispielen, auf der Ebene des Praktisch-Funktionellen zu lösen ist. Wir müssen die Farbe als ein Mittel des künstlerischen[2] Ausdrucks in der Architektur behandeln. Sie ist dies sogar in einem ganz besonderen Sinne. Während solche Ausdrucksmittel der Architektur wie die Form oder der Raum an bestimmte funktionelle und technische Bedingungen gebunden sind, spielen diese Bedingungen bei der Wahl der Farbe nur eine sehr untergeordnete Rolle. Hier ist dem künstlerischen Ermessen der größte Raum gelassen. Es ist praktisch von wenig Belang, ob ein Haus weiß, blau oder grün gestrichen oder gefliest wird. Die Gefahr ist dabei, daß die Entscheidung dem persönlichen Geschmack, der zufälligen Eingebung überlassen bleibt.

Natürlich genügt das nicht. Es stellt sich also die Frage, ob es möglich ist, bestimmte künstlerische Grundsätze für die Farbgebung in der Architektur und im Städtebau aufzustellen. Wir wissen eigentlich nur eines mit Sicherheit: die Praxis, die heftige Kritik und die offensichtlichen Meinungsverschiedenheiten gerade auf diesem Gebiet verlangen eine Antwort. Was im folgenden versucht werden soll, kann sich nur auf Beobachtungen und Erfahrungen beschränken, die zur Diskussion gestellt werden wollen[3]. Also beileibe keine Rezepte und keine Richtlinien!

Ohne Gesetzmäßigkeit keine Kunst ■

Jede künstlerische Tätigkeit strebt nach dem Gesetzmäßigen. Die Kunst ist kein Warenhaus und kein Musterbuch. Wir möchten deshalb die „Farbdynamik", die sich in der bekannten Zeitschrift „farbe und raum" auslebt und seit einiger Zeit die Wände und Decken unserer Wohnungen, Gaststätten und Läden mit ebenso begabter wie sinnloser Ornamentik zu überziehen bestrebt ist, mit Stillschweigen übergehen. Der Mann, der bei einer Aussprache mit der Bevölkerung von Hoyerswerda über Farbgebung erklärte, er habe diesen ganzen Kram bei sich zu Hause weiß überstreichen lassen und sei überrascht gewesen, wie schön und farbig sein Zimmer dadurch geworden ist, mag Recht haben. Aber auch das soll kein Rezept sein.

Wenden wir uns an die künstlerischen Erfahrungen der Vergangenheit, so stellen wir fest, daß die Farbe in verschiedenen Kunstepochen sehr verschieden, aber stets im Sinne einer Gesetzmäßigkeit behandelt wurde, die in der Wahl bestimmter Farben zum Ausdruck kam. Am deutlichsten läßt sich das für die letzten Abschnitte der historischen Baukunst nachweisen. Der Barock prunkt in sattem Rot, Gelb und Grün, die Rokokozeit bevorzugt sanftere Töne wie Rosa und Violett, der Klassizismus schließlich wählt betont zurückhaltende Farben wie Blau, lichten Ocker und Seegrün, vor allem aber sehr viel Weiß[4].

Es braucht hier nicht besonders ausgeführt zu werden, daß die jeweils wechselnde, aber stets eindeutig bestimmte Gesetzmäßigkeit dem jeweiligen Lebensgefühl, den ideologischen Ansprüchen einer Epoche, einer Klasse entspricht. Die Farbe bildet ein Element der von der Gesellschaft gesetzten Norm, des Stils. Sind wir berechtigt, die Farbe bei unseren Bauwerken und Städten in ähnlicher Weise zu betrachten? Natürlich wäre es falsch, Normen zu fordern, wie sie für eine vergangene Gesellschaft ihre Berechtigung hatten. Trotzdem werden wir nicht darauf verzichten, mit der Farbe, wie mit jeder künstlerischen Äußerung, um mit Bandinelli (vgl. Anm. 2) zu sprechen, „einen human-universalen Inhalt anzustreben und nicht bloß im funktionellen oder ornamentalen Bereich steckenzubleiben". Mit einfachen Worten: Es geht darum, mit der Farbe bestimmte Empfindungen und Gefühle der Menschen zu wecken und zu verkörpern, die dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft entsprechen. Wir meinen damit Lebensfreude, Heiterkeit, Optimismus, gleichzeitig aber auch Klarheit, Ordnung, Zusammengehörigkeit. Es ist schließlich kein Zufall, wenn der Ruf nach Farbe bei unserer Bevölkerung ausgeht von dem einförmigen, tristen Grau, Braun und dumpfen Backsteinrot der Miethausviertel, die uns die Vergangenheit hinterlassen hat. Was wir diesem niederdrückenden Bild entgegensetzen müssen, ist nicht so sehr die bunte, als vielmehr die helle, heitere, weiträumige Stadt, die neue Umwelt der sozialistischen Epoche.

Farbe und Baustoff ■

Wir haben die Farbe bisher gewissermaßen abstrakt, als ästhetische Erscheinung behandelt, ohne uns um ihr stoffliches Wesen zu kümmern. Wir haben ein ganzes Bündel von technischen, technologischen und ökonomischen Problemen beiseite gelassen, von deren Lösung abhängt, wieweit und unter welchen Voraussetzungen wir überhaupt an die Verwirklichung unserer künstlerischen Forderungen denken können. So wichtig diese Probleme sind und so vordringlich es ist, sie zu diskutieren und systematisch zu bearbeiten – es ist nicht die Aufgabe der vorliegenden Ausführungen, sich damit zu befassen. Es geht hier nicht um die Frage, wie das Instrument, das der Architekt in die Hand bekommt, tauglich gemacht wird, sondern um die Frage, was er mit einem tauglichen Instrument macht. Und dieses taugliche Instrument müssen wir hier voraussetzen.

In einer bestimmten Hinsicht müssen wir uns trotzdem mit der Beziehung zwischen Farbe und Baustoff kurz beschäftigen. Man denkt, wenn von Farbe in der Architektur die Rede ist, in der Regel zuerst an die als besondere Schicht aufgebrachte Farbe, an die Anstrichfarbe, an gefärbte Putze oder an farbige Keramik. Daneben gibt es aber Farben, die bestimmten Baustoffen wie Backstein, Sandstein, Travertin und so weiter eigen sind und ganzen Städten ihre besondere Farbigkeit verleihen. Die Materialfarbe mag der Anstrichfarbe an Brillanz und Leichtigkeit unterlegen sein. Sie hat aber den Vorzug der praktisch unbegrenzten Dauerhaftigkeit. Das bei allen Anstrichfarben auftretende Problem der periodischen Erneuerung, die einen sehr großen Arbeitsaufwand erfordert, spielt bei der Materialfarbe gar keine oder eine nur untergeordnete Rolle.

Es wäre also falsch, die Materialfarbe überhaupt aus der Rechnung auszuschließen. Das Sorgenkind ist hier unser wichtigstes Baumaterial, der Beton, der in normalem Zustand eine unansehnliche, tote und unsaubere Materialfarbe aufweist. Zweifellos kann man mit dem Strukturieren der Oberfläche eine lebendigere Wirkung erzielen. Aber man wird über ein kühles Silbergrau nicht hinauskommen. Zur Materialfarbe gehören auch die Möglichkeiten, die sich aus der Verwendung von gebrochenem Natursteinmaterial bei den Sichtflächen vorgefertigter Fassadenplatten ergeben. Ausführungen aus Karl-Marx-Stadt (Wohnbauten im Zentrum) und Dresden (Studentenhäuser von Professor Rettig, neuer Wohnblock in der Seevorstadt) zeigen, daß auf diese Weise eine frische und helle Tönung erreicht wird. Obschon es sich hier nicht um die Farbe im Sinne der eigentlichen Buntfarben handelt, kommt eine Farbigkeit zustande, die durchaus in der anzustrebenden Richtung liegt.

Umgang mit dem Farbtopf ■

Es dürfte wohl außer Diskussion stehen, daß es bei der Farbe in der Architektur und im Städtebau nicht einfach um Buntheit, sondern um eine bestimmte Ordnung und Harmonie der Farben geht. Was bei der Buntheit eines Festes, einer Plakatwand oder beim Spiel der Lichtreklamen sinnvoll ist, würde uns an Häusern, Straßen und Plätzen rasch ermüden.

Es ist also notwendig, bei der Farbgebung von Gebäuden oder städtebaulichen Einheiten von einer bestimmten „Palette" auszugehen, die nicht einfach dem Zufall überlassen werden kann. Die Farben dieser Palette – des sogenannten Farbenkatalogs – müssen unter sich in einem harmonischen Verhältnis stehen. Es braucht dazu, wie bei der Handhabung der Proportionen in der Architektur, einer gewissen künstlerischen Erfahrung, die sich wohl kaum durch mathematische oder physikalisch begründete Regeln ersetzen läßt. In der Volkskunst und in der historischen Architektur ergab sich das harmonische Verhältnis weitgehend aus dem sehr beschränkten Sortiment der zur Verfügung stehenden

1) Über Mondrian und seine idealistische Theorie der „Elementarfarben" vergleiche die sehr lesenswerte Schrift von Bianchi Bandinelli „Wirklichkeit und Abstraktion", Nr. 7 der „Fundus-Bücher", Dresden 1962, Seite 86–88.

2) Der Ausdruck „künstlerisch" wird hier, an Stelle des üblichen „gestalterisch", in dem Sinne gebraucht, wie ihn Bandinelli formuliert: „Mit dem Terminus ‚künstlerisch' bezeichnen wir ein Schaffen, das einen human-universalen Inhalt anstrebt und nicht bloß im funktionellen oder ornamentalen Bereich steckenbleibt." (Ebenda, Seite 10)

3) Eine ausführlichere Arbeit zum selben Thema wird demnächst in der „Schriftenreihe" des Instituts für Städtebau und Architektur der Deutschen Bauakademie erscheinen.

natürlichen Farben. Im Zeitalter der synthetischen Farben blättert man das ganze dicke Bündel der Farbtonkarten durch, ohne daran zu denken, daß es darauf ankommt, in erster Linie einen ganz bestimmten Akkord zu greifen, und ohne zu beachten, daß aus praktischen und künstlerischen Gründen nur wenige Farben für die Architektur wirklich brauchbar sein können. Die nächste Aufgabe ist der Aufbau der Palette nach dem Volumen. Die Farben dürfen sich nicht totschlagen. Je kräftiger sie sind, desto kleiner ist der Anteil am Ganzen, den sie benötigen, desto größer die Distanz, die sie unter sich einnehmen müssen. Wir sind der Meinung, daß dieses Prinzip bei den Wohnbauten der neuen Karl-Marx-Allee in Berlin sehr richtig angewendet wurde. Die in hellen Tönen gehaltene Keramikverkleidung ergibt die Grundfarbe, das große Volumen. Kräftige Farben an Balkonen, Giebeln und Eingängen setzen die Akzente auf (Abb. 2). In der alten Architektur wird die Distanzierung durch das Weiß übernommen. So sind die zum Teil sehr starken Anstrichfarben der alten Paläste Leningrads nur durch das gleichzeitig für die Architekturglieder verwendete Weiß möglich. Ein ohne das auflockernde Weiß gewissermaßen in starke Farbe getauchtes Gebäude verliert seine körperliche Form. Bei unseren heutigen Großplattenhäusern, bei denen eine Gliederung wie bei der historischen Fassade nicht mehr in Frage kommt, macht das einige Schwierigkeiten. Aber wie das neue Hotel „Berlin-Tourist" an der Karl-Marx-Allee zeigt, genügt unter Umständen schon ein geringer Akzent des an den Giebelfassaden verwendeten Weiß, um dem blauen Kubus die Körperlichkeit zu sichern (Abb. 3).

Die Kritik an gewissen Erscheinungen in der Architektur hat die Frage aufgeworfen, ob es Farben gibt, die wir für Gebäude nicht anwenden können. Es ist bekannt, daß „Anthrazit" und Grau zur Zeit Modefarben sind. Aber diese Farben entsprechen wohl zu allerletzt unsern berechtigten Vorstellungen von Optimismus und Lebensfreude. Wir meinen, daß auch Blau – als Grundfarbe und großes Volumen – mit Vorsicht zu behandeln ist. Es ist kein Zufall, daß die Volkssprache unter dem Blau etwas Unseriöses – „blauer Dunst", „blauer Montag" – versteht. In der Architektur entspricht dem die Erscheinung des Unstabilen, Ausweichenden. Darum muß gerade das Blau, wie Josef Kaiser bei seinem Hotel „Berlin-Tourist" richtig gesehen hat, durch ein bestimmtes Volumen von Weiß festgehalten werden. Das fehlt beim völlig blauen Wohnblock auf der gegenüberliegenden Seite, der auch von der städtebaulichen Situation nicht zu begründen ist (Abb. 4 und 6). Eine noch kritischere Farbe als das Blau bildet in der Architektur das Grün – insbesondere das unsere Landschaft bestimmende warme Pflanzengrün. Ein solches Grün, wie es zwei Wohnblöcke im Komplex der Karl-Marx-Allee zeigen (Abb. 4), wurde in der alten Baukunst stets vermieden. Man verwendete – zum Beispiel am Winterpalast in Leningrad – ein kaltes, in der Natur nicht vorkommendes Blaugrün, das zudem noch durch Weiß distanziert wurde.

[4]) Wie weit diese persönlichen Beobachtungen, die auf Grund unseres Manuskriptes auch von Professor Kosel, Präsident der Deutschen Bauakademie, übernommen wurden („Neues Deutschland" vom 2. März 1963), verallgemeinert werden können, müßte die baugeschichtliche Forschung nachweisen.



2

2
Großplattenhäuser der Karl-Marx-Allee, Berlin, Giebelansicht (Architekt Josef Kaiser)

3
Hotel „Berlin-Tourist", Karl-Marx-Allee, Berlin, Giebelansicht (Architekt Josef Kaiser)

3



Farbe und Städtebau

Wenn wir daran denken, was wir eigentlich von der Farbe erwarten: Ausdruck der Lebensfreude und des Gefühls der Zusammengehörigkeit, so liegt es auf der Hand, daß wir die Lösung der Aufgabe letztlich beim Städtebau zu suchen haben. Für den Architekten, der ein Wohngebiet, ein Stadtzentrum zu planen und zu entwerfen hat, kann die Farbgebung ein sehr wirksames Mittel sein, das die räumliche und plastische Komposition des Ganzen unterstützt, den Eindruck des Hellen und Weiträumigen steigert und die Umgebung, das Grün, die Landschaft, die Atmosphäre, mit einbezieht (Abb. 1).

Die Farbe – ob es sich um die Materialfarbe, die Anstrichfarbe oder die Farbe künstlicher Baustoffe wie Keramik, Glas, Leichtmetall und so weiter handelt, ist in diesem Zusammenhang unwichtig – sollte gerade für den sozialistischen Städtebau zu einem entscheidenden, bewußt verwendeten Mittel des künstlerischen Ausdrucks werden. Wir meinen, daß die Aufgabe noch viel zu wenig in dieser Richtung gesehen wird. Bezeichnend ist, daß die Farbe zur Hauptsache als Mittel gilt, die Monotonie, die Gleichförmigkeit, zu überwinden. Gewiß bietet die Farbe eines der einfachsten und natürlichsten Mittel der Abwechslung, der Variation. Aber die Voraussetzung ist immer, daß sich diese Variation innerhalb einer übergeordneten Einheit abspielt. Wo die Variation als Selbstzweck gesehen wird oder wo die übergeordnete Einheit, die bewußte städtebauliche Komposition, fehlt, kann nur das Chaos entstehen.

Das bezeichnendste Beispiel dafür ist das Wohngebiet Rostock-Reutershagen II. Die in starken Farben gestrichenen Hausgiebel könnten vielleicht den Sinn haben, das Ganze zu ordnen. Da sich aber die städtebauliche Planung in einem malerisch-willkürlichen Durcheinander von Wohnblocks und gesellschaftlichen Bauten erschöpft, die durch keine erfaßbare räumliche Ordnung zusammengefaßt werden, tragen die farbigen Giebel nur dazu bei, das Chaos noch zu vergrößern.

Wo eine mangelhafte städtebauliche Planung vorliegt, steht auch der beste Farbkünstler vor einer unlösbaren Aufgabe. Hier liegt zu einem guten Teil die Ursache für die unbefriedigend wirkende Farbgebung der Seevorstadt-West in Dresden. Dazu kommt aber in diesem Falle noch etwas anderes. Durch das zu Recht kritisierte Überwiegen brauner, braunroter und gelber Töne, die trotz teilweise starker Farbigkeit eine dumpfe Wirkung ergeben, entsteht eine wenig heitere, im Grunde altmodische Grundhaltung. Setzt man der Dresdner Farbgebung diejenige gegenüber, die bei den Wohnkomplexen III und IV der Neustadt Hoyerswerda verwirklicht wurde, so wird der Unterschied sofort klar. Es ist diesen Wohnkomplexen gelungen, durch eine Palette heller, zurückhaltender Töne – leichtes Gelb, Blaugrau, seltener Rosa – und durch Verwendung weißer oder starkfarbiger Akzente (Treppenhäuser, Hauseingänge, Loggien) eine heitere, optimistische Grundhaltung zu erzielen. Unterstützt wird der moderne, frische Eindruck durch die klare Architektur der Großplattenbauweise und durch den Umstand, daß es sich im Gegensatz zum in Dresden verwendeten rauhen Putz um einen Anstrich auf glatten Flächen handelt, wodurch die Leichtigkeit und Leuchtkraft der Farben gesteigert werden.

In Hoyerswerda war das Bemühen des mit der Farbgebung beauftragten Künstlers darauf gerichtet, mit Hilfe einer vielfältig – fast zu vielfältig! – abgestuften Palette den durch die wechselnde Stellung und plastische Kombination der Wohnblocks gegebenen Variationen zu folgen. Die Gelegenheit zu größeren Zusammenfassun-



gen und bestimmten Akzenten war, mit Ausnahme der farbig sehr gut behandelten Hochhäuser im Zentrum, nicht gegeben.

Auch beim Wohngebiet zu beiden Seiten des neuen Abschnitts der Karl-Marx-Allee hat diese Seite der Aufgabe noch keine überzeugende Lösungen gefunden (Abb. 4).

Richtig ist hier ohne Zweifel der Ausgangspunkt: das durchgehende, in leichten Abstufungen variierte Weiß der großen Blöcke bestimmt die helle Grundfarbe, die durch die bereits erwähnten Akzente belebt wird. Das Hotel wird als wichtigstes, in einem städtebaulichen Schwerpunkt liegendes, gesellschaftliches Gebäude richtigerweise durch eine starke und kontrastierende Farbe ausgezeichnet. Hier geht aber der Faden bereits verloren. Die farbige Auszeichnung des blauen und der beiden grünen Wohnblocks ist weder von der städtebaulichen Situation noch vom Sinn des Gebäudes her begründet. Im nördlichen Teil des Wohngebietes stehen dicht nebeneinander zwei Gebäude für die Kinder. Es ist durchaus sinnvoll, solche Gebäude durch eine lebhaftere Farbe aus dem allgemeinen Grundton der Wohnbauten herauszuheben (Abb. 5). Warum ist das Ergebnis in diesem Falle trotzdem nicht überzeugend? Einmal deshalb, weil die städtebauliche Anordnung der beiden Gebäude viel zu zufällig ist, als daß der Paukenschlag der Farben blau und orange wirklich vom ganzen Orchester aufgenommen werden könnte. Zum anderen auch deshalb, weil nicht nur die gewählten Farben selbst, sondern auch der knallige Komplementärkontrast zu aufdringlich wirken. Es handelt sich bei dem gewählten Blau und Orange um ausgesprochen „künstliche" Farben. Wir sind – übrigens im Einklang mit sehr erfahrenen Malern – der Meinung, daß man diese, im Gegensatz zu den „natürlichen" Farben, überhaupt vermeiden sollte. Einen Beweis können wir dafür allerdings nicht erbringen.

Es gehört zu den positiven Erfahrungen der Praxis, daß für die farbige Behandlung größerer Komplexe ein Farbenleitplan aufgestellt wird, ähnlich dem Drehbuch eines Films oder einer Ausstellung. Das ist die Grundlage, der erste Schritt. Was dabei aber noch nicht befriedigen kann, ist die Tatsache, daß der Spezialist für die Farbgebung, der Künstler, diesen Farbenleitplan nachträglich an einen bereits fertig vorliegenden städtebaulichen Entwurf herantragen muß, den er dann mit seiner Kunst beleben, im besten Fall nach seinem eigenen Ermessen kompositionell ausdeuten soll. Die Farbe ist also nicht ein ursprüngliches, mit der städtebaulichen Konzeption des Architekten notwendig verbundenes Element des künstlerischen Ausdrucks, sondern immer noch eine nachträglich angebrachte Verschönerung, eine Belebung der sonst als zu monoton empfundenen Wirkung[5]. Das ist natürlich im Grunde eine künstlerische Unwahrheit. Selbstverständlich ist der Spezialist für die Farbgebung, der Künstler, der das Gebiet der Farben von der Seite der Technik, der Zusammenstellung, der Wirkung beherrscht, als Mitarbeiter des Architekten durchaus am Platze. Aber die Konzeption, die Entscheidung darüber, wie das Mittel der Farbe anzuwenden ist, muß in erster Linie vom Architekten, vom Städtebauer ausgehen. Es handelt sich hier im Grunde um ein ähnliches Problem, wie es bei der Zusammenarbeit zwischen Architekten und bildendem Künstler besteht. Die Farbgebung muß ebenso wie die Mittel der bildenden Kunst sowohl vom Architekten als auch vom Künstler von Anfang an als Einheit mit der architektonischen und städtebaulichen Lösung gesehen werden. Nur auf diesem Wege werden wir dazu kommen, die Farbe bewußt als ein Element der städtebaulichen Komposition zu verwenden.



5

[5]) Auch bei der in diesem Heft, Seite 162 ff., besprochenen, sehr interessanten Farbgebung des Gewerbestättengebiets in Berlin, Storkower Straße, ging es darum, eine bereits festgelegte Zusammenstellung von Gebäuden nachträglich farbig zu behandeln.

5
Wohngebiet Karl-Marx-Allee, Berlin, Kindereinrichtungen im Nordteil (Typenbauten VEB Berlin-Projekt)

6
Wohngebiet Karl-Marx-Allee, Berlin
Blauer Wohnblick im Südteil

4
Analyse der Farbkomposition, Lageplan 1 : 5000
Wohngebiet Karl-Marx-Allee, Berlin

Der Lageplan gibt den Stand des Wohngebietes Anfang 1963 wieder. Schematisch angegeben sind die Farben der besonders ausgezeichneten Gebäude. Wo keine Farbe angegeben ist, handelt es sich um Abstufungen des hellen Grundtones von gebrochenem Weiß bis hellem Ocker. Der Plan zeigt, daß der Farbakzent eigentlich nur im Falle des Hotels gleichzeitig als städtebaulicher Akzent wirksam wird. Die Hervorhebung des blauen und der beiden grünen Wohnblöcke wirkt zufällig und desorientierend. Eine wirksamere Verwendung der Farbe im Sinne des Städtebaus hätte eine wesentlich klarere und übersichtlichere räumliche Komposition zur Voraussetzung gehabt, als sie im vorliegenden Falle erreicht wurde. Aber auch unter den gegebenen Verhältnissen hätte durch eine sorgfältige gegenseitige Abstimmung der verwendeten Farben ein harmonischeres Gesamtbild entstehen können.

1 Hotel „Berlin-Tourist" – blau
2 Einkaufszentrum – rotbraun (Materialfarbe)
3 Kinderkrippe – orange
4 Kindergarten – blau
5 Ladenbauten – gelb
6 Ambulatorium – zitronengelb
7 10geschossiger Wohnblock – blau
8 10geschossiger Wohnblock – grün

Vergleiche dazu den Plan der bildenden Kunst in „Deutsche Architektur", Heft 4 u. 5/1962, S. 265

6



Farbenkreis und Farben für die Praxis

Lothar Gericke, Jorg Krenke
VEB Berlin-Projekt

Die beiden Verfasser sind Absolventen der Fachschule für Angewandte Kunst, Berlin, Abteilung Malerei (Potsdam). Seit 1961 arbeiten sie in der Entwicklungsgruppe des VEB Berlin-Projekt. Zu ihren Arbeiten auf dem Gebiet der Anstrichtechnik und der Farbenlehre kamen sie durch die Bemühungen, von Weißzementimporten unabhängig zu werden und auf Anregung der Architekten ihres Betriebes, die mehr zur Farbanwendung erfahren wollten. Die neuen Anstrichstoffe und der achtzehnteilige Farbenkreis sind beim Amt für Erfindungs- und Patentwesen angemeldet.

1

1|2

Der achtzehnteilige Farbenkreis

Die Grundfarben: Gelb, Blau, Rot und die Sekundärfarben: Orange, Grün, Violett, jeweils in den Stammton und zwei Grenzwerte gegliedert, bilden die 18 Farbwerte des Farbenkreises. Auf die Stammtöne der Grundfarben weisen die Ecken des ausgezogenen gleichseitigen Dreiecks, auf die Stammtöne der Sekundärfarben weisen die Ecken des gestrichelt gezeichneten Dreiecks.

1	Krapplack	10	Permanent-Grün
2	Karminrot	11	Chromoxyd-Grün
3	Zinnoberrot	12	Grünblau
4	Chromgelb-Orange	13	Cölinblau
5	Chromgelb-Dunkel	14	Kobaltblau
6	Ocker	15	Ultramarinblau
7	Chromgelb	16	Blauviolett
8	Neapelgelb	17	Violett
9	Gelbgrün	18	Rotviolett

a Durch Aufhellung der reinen Farben abgeleitete Farbreihe (verweißlichte Reihe)

b Reine Farbreihe

c Durch Verhüllung abgeleitete Farbreihe (verschwärzlichte Reihe)

d Graureihe (Nichtfarbenreihe), in der die Helligkeitswerte der entsprechenden reinen Farben angegeben sind

Alle bisher bestehenden Farbenkreise sind – bei aller Unterschiedlichkeit der Systeme und Anwendungsgebiete – auf Lichtfarben ausgerichtet. Das heißt: die im Spektrum sichtbaren Farben wurden nach bestimmten Systemen und Theorien geordnet (Abb. 3 bis 8).

Aus diesen Farbenkreisen lassen sich jedoch niemals unmittelbar harmonische Farbzusammenstellungen für Pigmentfarben der verschiedensten stofflichen Beschaffenheit ableiten, mit denen wir es in der Praxis aber vorwiegend zu tun haben. Diese Einsicht bestimmte uns, Versuche anzustellen mit dem Ziel, zu einem in der Praxis anwendbaren Farbenkreis zu kommen. Das Ergebnis ist der achtzehnteilige Farbenkreis, der aus den gebräuchlichsten Farbwerten – so wie sie sich aus den jeweiligen Farbstoffen ergeben – zusammengestellt ist. Er gibt konkret Auskunft über die Möglichkeiten von Farbzusammenstellungen und orientiert auf die Gesetzmäßigkeiten ihrer harmonischen Erscheinung. Er dient zur Analyse von Kunstwerken und kann nicht zuletzt für den Architekten zu einem Mittel werden, „das Gute leichter, das Schlechte schwieriger" zu machen.

Der Dreiklang bestimmt den Aufbau des achtzehnteiligen Farbenkreises.

Gelb, Blau und Rot sind die Grundfarben. Jede dieser Farben läßt sich nicht weiter in andere Farben zerlegen: Im Gelb ist kein Blau und kein Rot, im Blau kein Gelb und kein Rot, im Rot kein Gelb und kein Blau. Theoretisch müßten sich – nämlich bei farbigem Licht von absoluter Reinheit – aus diesen drei Grundfarben alle übrigen Werte des Farbenkreises erzeugen lassen.

Bei Pigmentfarben wirken sich jedoch die Gesetzmäßigkeiten der subtraktiven Farbmischung aus. Es gibt auch keine absolut reine Pigmentfarbe, und es kommt hinzu, daß Farbstoffe von gleichem Farbwert, aber verschiedener stofflicher Beschaffenheit beim Mischen unterschiedlich reagieren. Der Versuch, aus den drei Grundfarben – in Pigmentform – alle übrigen Farbwerte zu mischen, muß daher fehlschlagen.

Die drei Sekundärfarben, Orange, Grün und Violett, wurden daher als „reine" nicht gemischte Farben in den Farbenkreis aufgenommen.

Die farbige Gestaltung verlangt eine weitere Differenzierung der Farbwerte. Um auch für diese Zwischenwerte die notwendige Intensität zu erhalten, wurden die sechs Farbsektoren nochmals in drei Stufen unterteilt, jeweils in den Stammton und zwei Grenzwerte, die sich ebenfalls nicht aus dem Stammton oder dem Nachbarton mischen lassen. So ist zum Beispiel der Stammton für Rot: Karmin; die Rotseite, die zum Orange neigt: Zinnoberrot; die Rotseite nach Violett: Krapplack.

Der Farbenkreis setzt sich also aus je drei Rot-, Orange-, Gelb-, Grün-, Blau- und Violettönen zusammen. Alle Farben und ihre Namen sind den in der Praxis gebräuchlichen weitestgehend angepaßt.

Die reinen Farben, jeweils mit Weiß und Schwarz gemischt, ergeben zwei weitere, in Charakter und Klang unterschiedliche Farbtonreihen. Der Vergleich der reinen Farben mit den Tendenzen der verschwärz-



2

lichten und verweißlichten Reihe zeigt eindeutig die übergeordnete Rolle der beiden Farben Gelb und Blau. Alle Farben nähern sich bei einer Verweißlichung dem Gelb (Licht) und bei einer Verschwärzlichung dem Blau (Dunkel). In der verweißlichten Reihe sind die Pastellfarben Rosa, Beige, Elfenbein, Hellgrün, Hellblau, Lila und bei der verschwärzlichten Reihe Violettbraun, Rotbraun, Grünbraun, Gelbgrün, Blaugrün und Dunkelblau vertreten.

Reine Farben, mit Grau getrübt, ergeben sehr gute Tonstufen. Da aber keine neuen Charaktere, sondern nur Zwischentypen entstehen, ist diese Reihe aus dem System des Farbenkreises herausgelassen worden. Um den Helligkeitswert einer Farbe ermitteln und Farbe gegen Nichtfarbe abschätzen zu können, wurde dem Farbenkreis noch die farblose Reihe Weiß-Grau-Schwarz hinzugefügt. Aus dieser Reihe können auch die entsprechenden Grauwerte für jeden Farbton entnommen werden. Ein in Sektoren aufgeteilter Kreisring bietet die Möglichkeit, die Farben des Farbenkreises entsprechend ihrer Wertigkeit so einzuordnen, daß auch die Beziehungen der Farben untereinander ablesbar sind. In weiteren konzentrischen Ringen wird die Zuordnung der abgeleiteten Reihen (verschwärzlichte, verweißlichte, farblose Reihe) dargestellt.

Die mit der Wahrnehmung der Farben verbundenen Empfindungen werden durch entgegengesetzte Eigenschaftswerte ausgedrückt (Hell-Dunkel, Warm-Kalt, Leicht-Schwer, Ruhig-Dynamisch). Das Quadrat mit seinen vier Seiten und vier Ecken, das den Farbenkreis umgibt, bot sich auf Grund der Zweipoligkeit dieser Eigenschaftswerte an, um die Zuordnung der einzelnen Farbwerte und Farbengruppen zu den wichtigsten Eigenschaftswerten zu kennzeichnen.

Das auf diese Weise entstandene System ist übersichtlich und anschaulich geordnet, seine Handhabung ist äußerst einfach. Es erleichtert die Arbeit beim Entwurf von Farbkompositionen, ohne die schöpferischen und phantasievollen Überlegungen des Entwerfenden rezeptartig einzuengen. In diesem Zusammenhang sollte vielleicht darauf hingewiesen werden: Es gibt grundsätzlich keine „schlechten Farben". Die Wirkung der Farben hängt immer von den Verhältnissen und Beziehungen innerhalb der gewählten Zusammenstellung ab. Diese muß auf die Bedingungen des jeweiligen Objektes abgestimmt sein. Dabei spielen – in der Architektur – solche Faktoren wie Funktion, Umgebung oder tektonische Struktur eine entscheidende Rolle, abgesehen von den elementaren Gestaltungsregeln, die auch für die Farbgebung gelten. Dadurch, daß die wesentlichsten in der Praxis verfügbaren Farben im vorliegenden System eingeordnet sind, können die entsprechenden Komplementärfarben oder Ergänzungen einfach herausgefunden und eine Vielfalt harmonischer Farbzusammenstellungen oder Farbenklänge ermittelt werden.

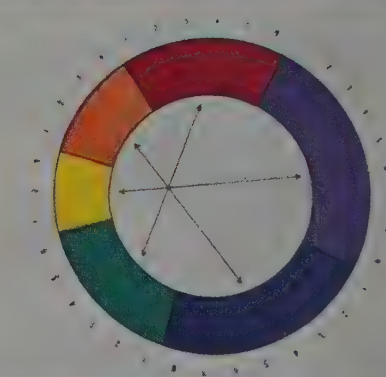
Um die Richtigkeit der Farbanordnung und -auswahl im achtzehnteiligen Farbenkreis auf die Ableitbarkeit harmonischer Farbzusammenstellungen hin zu prüfen, haben wir Kunstwerke älterer und jüngerer Meister untersucht.











3 | 8
4 |
5 | 6 | 7

Alle, als hervorragende Kunstwerke geltenden Gemälde, die analysiert wurden, ergaben im Farbenkreis stets einfache und eindeutige Systeme! Bei Werken von Raffael, Dürer, Leonardo da Vinci, Brueghel, Vincent van Gogh, Gauguin, Picasso und anderen zeichneten sich gleiche Systeme und Gesetze der Farbanwendung ab (Abb. 9 und 10).

Wurde aber ein Bild analysiert, das schon bei der Betrachtung unausgeglichen wirkte, so ergaben die Farbauszüge, auf den achtzehnteiligen Farbenkreis übertragen, ein entsprechend regelloses Bild (Abb. 11).

Die Ursache solcher geordneten Bilder aus den Farbauszügen im Farbenkreis kann zweifellos nicht in Zufälligkeiten liegen, sondern muß wohl darauf zurückzuführen sein, daß das Bemühen um ein harmonisches Erscheinungsbild – sowohl beim konkreten Bild als auch in abstrahierter Form beim Farbenkreis – eine gemeinsame Basis hatte, nämlich die Verwendung von Pigmentfarben und die Berücksichtigung ihrer spezifischen Erscheinungsformen.

3
Der Ostwaldsche Farbenkreis: Versuch einer Ordnung der Farben nach ihren meßbaren Kennwerten, wobei jeweils Farben mit der größten Gegensätzlichkeit einander gegenüberliegen. Zur Darstellung entwickelte Ostwald besondere Farbstoffe, die einen möglichst hohen Grad der Reinheit gewährleisten sollten. Das Ostwald-System läßt daher die unmittelbare Übertragung in die Praxis dort nicht zu, wo andere Farbstoffe verwendet werden.

4
Farbenkreis nach Baumann-Prase (sogenannter „malerischer Farbenkreis"). Versuch einer Ordnung der Farben nach ihren Mischungsergebnissen, als Grundlage für die Pigmentfarbenmischung. Diejenigen Farben liegen einander gegenüber, die vermischt ein dunkles Grau ergeben.

5
Komplementärfarben ergänzen sich zu Weiß. Helmholtz gelang als erstem dieser Beweis (1852), als er mit vollständig gereinigtem farbigen Licht (Spektralfarben) experimentierte.

6
Der Goethesche Farbenkreis. Goethe ging bei seinen Bemühungen von der bereits durch Newton widerlegten Hypothese aus, es gebe drei verschiedene Arten von Licht: rotes, gelbes und blaues. Er baute seine Farbentheorie auf der stets vorhandenen Trübung durchsichtiger Medien auf. Seine Arbeit zur Farbenlehre brachte zwar nicht der Naturwissenschaft, dafür aber den methodischen Bestrebungen im Bereich der „angewandten" Farbe eine Reihe im Kern bedeutsamer Einsichten.

7
Äquivalenz-Farbenkreis (Beispiel nach Schopenhauer). Versuche zur Ableitung von Gesetzmäßigkeiten für die Ordnung der Farben an Hand der als Spannungs- oder „Gewichts"-Verhältnisse empfindbaren Beziehungen zwischen Farbtönen in Abhängigkeit von deren Flächenausdehnung.

8
Der TGL-Farbtonkreis (siehe „farbe und raum", Heft 8/1962, Seite 18). Ein vierundzwanzigteiliger Farbtonkreis, der als ästhetisch-psychologischer Farbtonkreis bezeichnet wird. Die Farbtöne sind nach ihrer Helligkeitsstruktur in zwei Farbtonleitern geordnet.



9
System der Farbzusammenstellungen im achtzehnteiligen Farbenkreis, das bei folgenden Gemälden übereinstimmte:
Raffael, Sixtinische Madonna
Rubljow, Ikone, Moskauer Schule
Pinturicchio, Bildnis eines Knaben
Giorgione, Schlummernde Venus
Van Gogh, Krähen über Kornfeld
Gauguin, Zwei Frauen von Tahiti



10
System der Farbzusammenstellung im achtzehnteiligen Farbenkreis beim nebenstehenden Gemälde von Vincent van Gogh: Hauptfarben sind Cölinblau und Chromgelb-Orange, die im Farbenkreis genau gegenüberliegen.



11
Der Farbauszug aus dem nebenstehenden Gemälde von Alfred Hesse, auf den achtzehnteiligen Farbenkreis übertragen, ergibt kein geordnetes System. Auch hier ist Cölinblau als Hauptfarbwert gewählt, doch die Gegenfarbe fehlt. Ebenso bleiben alle übrigen Farben im Bild unbeantwortet. Lediglich zu Neapelgelb (im Bild erscheint es an der Stuhllehne) finden wir den Gegenwert, ein verschwärzlichtes Violett (am rechten Bildrand).



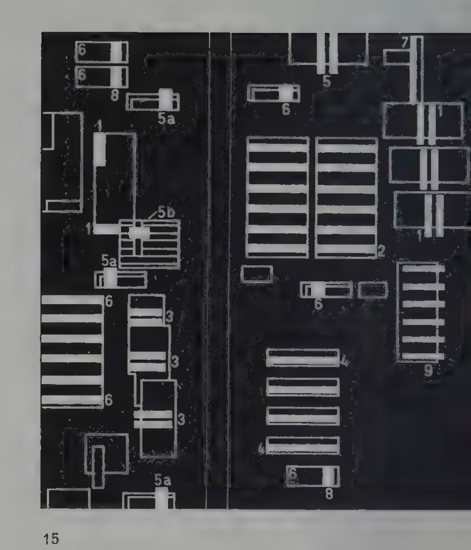
12
Vincent van Gogh, Alter provencalischer Bauer, Ölgemälde, 57,8 cm × 70,5 cm, 1888, nach einer Reproduktion des VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig

13
Alfred Hesse, Lesendes Mädchen, Ölgemälde, nach einer Reproduktion des VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig





14



15

Zur Anwendung des Farbenkreises ■

In der Malerei werden starke Farben nebeneinandergesetzt, wobei meist komplementäre Ergänzungen angestrebt werden, um eine Buntheit zu vermeiden. Buntheit entsteht, wenn sich die Simultankontraste überschneiden. (Der Simultankontrast bezeichnet die Erscheinung, daß eine vom betrachteten Objekt ausgehende Farbe im Auge gleichzeitig die entsprechende Gegenfarbe hervorruft.)

Die Farbgestaltung hat in der Architektur – im städtebaulichen Raum ebenso wie bei Innenräumen – auf Grund der besonderen Wahrnehmungsbedingungen und der spezifischen Funktion der Farbe als architektonisches Gestaltungsmittel auch wesentlich andere Gesetzmäßigkeiten zu berücksichtigen als bei der Malerei.

So sollten zum Beispiel komplementäre Farbzusammenstellungen nur im städtebaulichen Raum verwendet werden, an einem Gebäude oder an einer zusammenhängenden Gebäudegruppe nur dann, wenn diese hervorgehoben werden sollen. Der für eine harmonische Wirkung erforderliche Ausgleich zu Farben, deren Komplementärpartner nicht in unmittelbarer Nachbarschaft auftritt, muß durch farblose und besonders durch helle Flächen geschaffen werden. Der Kontrast, Farbe zu Nichtfarbe, ist daher in der Architektur von besonderer Wichtigkeit.

Eine erste Möglichkeit, den achtzehnteiligen Farbenkreis in der Praxis zu erproben, bot sich mit der Aufgabe, die Farbkompositionen für das Gewerbestättengebiet Storkower Straße und für den Gebäudekomplex Deutsches Amt für Meßwesen in Berlin-Friedrichshagen zu entwerfen.

Das Gewerbestättengebiet Storkower Straße in Berlin ist in den Baumassen übersichtlich gegliedert: Flache Werkhallen werden von Produktions- und Bürohochhäusern eingefaßt. Die hohe Bebauung wird hinter der niederen Bebauung von der Straße aus sichtbar. Betriebsgaststätten und Garagen sind als Einzelgebäude eingefügt. Durch die Farbe sollen der Rhythmus dieser Ordnung und die räumliche Komposition zusätzlich verdeutlicht werden. Soll die Farbgebung nicht zur billigen Dekoration werden, darf sie zur Ordnung der Baumassen nicht im Widerspruch stehen. Bei der vorliegenden Bebauungsstruktur bot sich an, das Prinzip „Gleiche Bauten, gleiche Farben" zu wählen.

Bei der Bestimmung der Farben muß der Charakter der einzelnen Gebäudegruppen berücksichtigt werden. Im Gewerbestättengebiet überwiegt der Anteil der robusten Bautypen, denen entsprechend kraftvolle Farbstimmungen angemessen sind. Als Kontrast dazu steht die feingliedrigere Fassadenstruktur der Bürohochhäuser und Sozialgebäude.

Als dominierende Farbrichtung wurden Orange, Ocker und Blau gewählt. Im Farbenkreis liegen die Farben Chromgelb-Dunkel und Ocker den Farben Kobaltblau und Ultramarinblau gegenüber. Der verweißlichte Zwischenton aus Chromgelb-Dunkel und Ocker entspricht dem Farbton von „Oxydgelb". Die Gegenfarbe zu dem warmen „Oxydgelb" ist der verweißlichte Zwischenton aus Ultramarinblau und Kobaltblau, das „Silikatblau 400".

Der verschwärzlichte Zwischenton aus Ultramarinblau und Kobaltblau erscheint an den drei mehrgeschossigen Produktionsgebäuden an der Storkower Straße, ihm entspricht das „Silikatblau 420". Der Gegenwert dazu, ein verschwärzlichtes Chromgelb-Dunkel, wird aus „Oxydgelb" und „Englischrot" gemischt.

Für die 150 m lange Halle an der nördlichen Ecke des Komplexes wurde ein verschwärzlichtes Neapelgelb gewählt. Als Gegenfarbe dazu tritt ein Schwarz auf, das aus Violett (der dunkelsten Farbe im Farbenkreis) abgeleitet ist. Es übernimmt an den Fassaden der Großgaragen zugleich die Funktion der Nichtfarbe. Die Betriebsgaststätten sind im wesentlichen durch Hell-Dunkel-Gliederung betont worden. Auf intensive Farben wurde hier verzichtet, um ihre neutrale Stellung im räumlichen Gefüge zu erhalten.

Alle Rottöne, die in dieser Farbkomposition vorkommen, setzen sich zum Grün der Natur ins Verhältnis. Die drei Großgaragen und zwei Betriebsgaststätten werden in verschwärzlichtem Grün gestrichen, um im Winter die fehlenden Grünwerte der Natur zu ersetzen.

Bei der Gestaltung des Gebäudekomplexes „Deutsches Amt für Meßwesen" in Berlin-Friedrichshagen mußte die geschachtelte Anordnung der Baukörper durch Farbe gegliedert werden. Ursprünglich waren für das Gebäude die Farben Kobaltblau und Neapelgelb vorgesehen. Ihr Zusammenklang wirkte auf den ersten Blick durchaus gut, doch für ein Gebäude erschien das Neapelgelb zu leicht und modisch. Die Überprüfung am Farbenkreis ergab

Gewerbestättengebiet Storkower Straße, Berlin (Siehe „Deutsche Architektur“ Heft 1/1963, S. 10 bis 25)

14|15
Farbkomposition

1	„Oxydgelb“	(5–6)	VEB Kali-Chemie, Berlin Niederschöneweide
2	„Silikatblau 400“	(15–14)	VEB Chemische Werke Berlin-Grünau
3	„Silikatblau 420“	(15–14)	VEB Chemische Werke Berlin-Grünau
4	„Oxydgelb“ und „Englischrot“ gemischt	(5)	
5	„Englischrot“	(3)	
5a	„Englischrot“ verschwärzlicht	(3)	VEB (K) Farbenfabrik Katzhütte
5b	Rote Nitrolackfarbe	(3)	
6	„Chromoxydgrün“ verschwärzlicht	(12)	EKB Bitterfeld
7	„Silikat-Neapelgelb 234“ verschwärzlicht	(8)	VEB Chemische Werke Berlin-Grünau
8	Schwarze Kunststoffflächen	(17)	
9	Grauton (Alu-Verkleidung)		

Die Legende gibt an: die Lieferbezeichnung der jeweiligen Farbstoffe, den entsprechenden reinen Farbwert im Farbenkreis (eingeklammerte Zahlen) und die Herstellerbetriebe.



17
System der Farbzusammenstellung aus der Komposition für das Gewerbestättengebiet im achtzehnteiligen Farbenkreis

16
Modell des Gewerbestättengebietes

16

statt Neapelgelb ein verweißlichtes Orange. Der Dreiklang als harmoniebildender Faktor wird bei dieser Farbkomposition in der Weise wirksam, daß Weiß, Grau und Farbe je zwölfmal angewandt wurden, wobei das Flächenverhältnis von Weiß zu Grau zu Farbe wie 3 : 2 : 1 angesetzt ist.

Ein ähnliches Verhältnis wurde auch bei der Farbgestaltung des Gewerbestättengebietes Storkower Straße zugrunde gelegt. Farbige Flächen werden durch nichtfarbige voneinander getrennt.

Da der Farbenkreis für alle Gebiete der Farbgestaltung Verwendungsmöglichkeiten aufweist, wird er durch einen Farbkatalog ergänzt, der speziell alle für die Praxis der Raumgestaltung notwendigen Tonstufen enthält, um so eine Farbangabe bis zum genauen Farbwert aufschlüsseln zu können. Am Farbenkreis werden die Farbenrichtungen bestimmt, mit den Farbkarten des Kataloges wird der endgültige Wert festgelegt. Diese Karten sind Originalanstrichproben der neu entwickelten Anstrichmittel Zement–Kalk–Latex und Porenhydroxyd-Latex, die im System des achtzehnteiligen Farbenkreises eingeordnet sind, so daß es möglich ist, mit den Originalfassadenfarben im Farbenkreis zu experimentieren. Dadurch ist eine exakt dem Entwurf entsprechende Ausführung am Bau gegeben. Jede Probe garantiert die Ausführbarkeit in der Praxis.

Auch eine Eigenschaftstabelle für die wichtigsten Farbtöne, die eine sinnvolle Auswahl der Farben und deren Verteilung unterstützen soll, ist auf dem achtzehnteiligen Farbenkreis aufgebaut. Sie stellt den Versuch dar, den verschiedenen Farbtönen die ihnen jeweils entsprechenden Empfindungskategorien zuzuordnen.

Institutsanlage des Deutschen Amtes für Meßwesen, Berlin-Friedrichshagen
Entwurf: Architekt Klaus Lindemann, BDA, VEB Berlin-Projekt



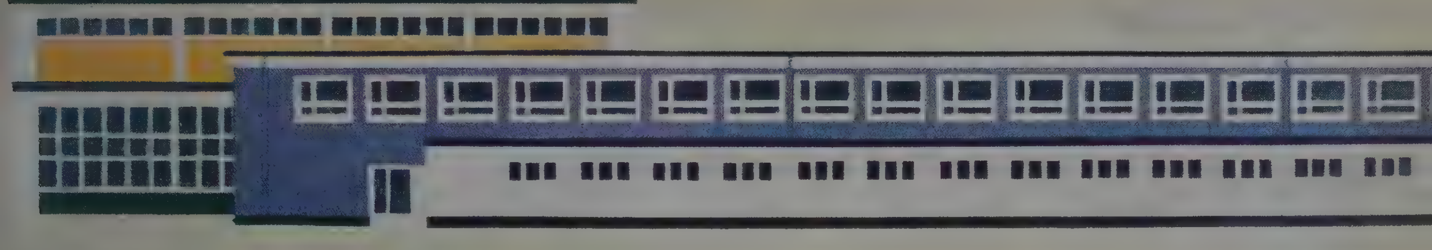
19

18
Ausschnitt aus dem Farbentwurf für das Hauptgebäude (die nicht abgebildete Fortsetzung der Gebäudeabwicklung zeigt das flächenmäßige Überwiegen der Nichtfarbe)

19
System der Farbzusammenstellung für das Institutsgebäude im achtzehnteiligen Farbenkreis

20
Das ausgeführte Institutsgebäude

20



18

Die neuen Anstrichmittel

Grundlage einer einwandfreien farbigen Gestaltung von Gebäuden sind die materialtechnischen Voraussetzungen. Sie verlangen Anstrichmittel, die haltbar und mischkräftig sind. Die von uns entwickelten Anstrichstoffe auf Zement-Kalk-Latex-Basis und Porenhydroxyd-Latex-Basis erfüllen diese Voraussetzungen.

Beide Anstrichstoffe können auf Betongroßplatten, auf verlängertem Zementmörtel und auf Kalkmörtelputz sowohl in der Spritz- als auch in der Anstrichtechnik aufgebracht werden. Auch als Spachtelmasse lassen sie sich gut auftragen und erweisen sich als sehr haltbar. Zement-Kalk-Latex eignet sich bei entsprechender Konsistenz und bei Zusatz von Granulaten – Sand, Kies oder anderen Materialien – besonders gut für strukturierte Oberflächen. Auch auf Naturstein, Glas, Keramik und Metall hat sich die Zusammensetzung als sehr haltbare Anstrichgrundlage erwiesen.

Helle Farbtöne werden durch Erhöhung des Kalkanteils erzielt, je höher der Zementanteil, desto grauer wird der Tonwert. Durch Veränderung des Verhältnisses zwischen Kalk und Zement kann eine Graureihe gemischt werden.

Porenhydroxyd-Latex ist rein weiß. Es wird daher benutzt, um möglichst reine, leuchtende Farbwerte zu erhalten. Außerdem hat dieses Anstrichmittel den Vorteil, daß die Pigmente nicht mit Zement in Berührung kommen, also Farben benutzt werden können, die nicht zement- und kalkecht sind. Hierüber werden gegenwärtig Untersuchungen bei der Deutschen Bauakademie vorgenommen. Als zement- und kalkecht können bisher folgende Pigmente empfohlen werden: Erdfarben, Oxydfarben und – wenn sie auf eine weiße Zement-Kalk-Latex-Grundierung aufgetragen werden – auch die Silikatfarben. Organische Pigmente werden gegenwärtig noch untersucht.

Die ersten Versuche mit Zement-Kalk-Latex wurden im September 1961 durchgeführt. Die damals gestrichenen Flächen haben sich in ihrer Qualität noch nicht verändert. Einen weiteren Beweis der ausgezeichneten Haltbarkeit der Grundzusammensetzungen liefern die Ergebnisse der Prüfung einer anderen Versuchsreihe durch die Deutsche Bauakademie. (Durch unsere Entwicklungen angeregt, hatte auch der VEB Malerei und Glaserei Berlin einige der Prüfkörper mit Kalk-Zement-Latex behandelt, jedoch nicht in der gleichen Zusammensetzung wie bei unseren Versuchen.)

Gegenüber anderen Anstrichmitteln haben Kalk-Zement-Latex und Porenhydroxyd-Latex folgende Vorteile: Größere Haltbarkeit auf Betonuntergrund; geringere Arbeitszeit und Materialkosten; die Atmung der Wand bleibt erhalten (Verkieselung), die Feuchtigkeit kann nach außen abziehen (bei Latex und Cirine sammelt sich dagegen die Feuchtigkeit zwischen Wand und Farbfilm, was die Ursache für das Abblättern bildet); Zement-Kalk-Latex auf frischen Beton und Putz aufgetragen, ergibt eine besonders gute Verkieselung, die farbige Oberflächenbehandlung ist im Werk gleich nach Fertigstellung der Elemente möglich; Einsparung von Importen (Weißzement), Fortfall der Fluatierung, da sich an allen Versuchsplatten keine Schalölflecken zeigten.

So wie die praktische Anwendbarkeit das Ziel unserer Untersuchungen war, so war die unmittelbare Verbindung zur Praxis zugleich auch Voraussetzung dafür, daß in relativ kurzer Zeit und mit einer nur unbedeutenden „Forschungskapazität" das Ziel erreicht werden konnte.

Aus dem engen Kontakt zu den Architekten im VEB Berlin-Projekt, zum ausführenden Betrieb und zur Farbstoffproduktion ergaben sich Forderungen, die uns das Arbeitsprogramm gewissermaßen diktierten und uns davor bewahrten, praxisfremden Ideen oder rein theoretischen Untersuchungen nachzugeben. Mit unserer Arbeit glauben wir einen produktiven Beitrag zur Lösung akuter Probleme der Architektur geleistet zu haben.

Prüfungsergebnisse von Versuchsanstrichen auf Probeplatten aus Beton

Sieben Prüfkörper mit Anstrichproben des VEB Malerei und Glaserei Berlin und drei Prüfkörper mit den vom VEB Berlin-Projekt entwickelten Anstrichmitteln wurden von der Abteilung Technische Bauhygiene der Deutschen Bauakademie einer Frost-Tau-Wechsellagerung unterzogen.

Sie wurden zunächst in Wasser gelagert, anschließend jeweils 4 Stunden bei – 15 °C gefroren und anschließend in Wasser von + 20 °C aufgetaut. Insgesamt erfolgten 25 Frost-Tau-Wechsel über 503 Stunden.

Der Befund der Oberflächen ist nach Augenschein folgender:

Körper 1
Mit Halböl grundiert und zweimal mit Cirine gestrichen

Prüfungsergebnis: Vom vierten Wechsel an trat Blasenbildung auf, die am Ende der Lagerung bis zur völligen Ablösung der Oberfläche fortgeschritten war.

Körper 2
Mit verdünntem Latex grundiert und zweimal mit Latex gestrichen
Prüfungsergebnis: Die Oberfläche weist leichte Blasenbildung auf. Außerdem ist eine Absprengung aufgetreten, die offenbar ihre Ursache im Zuschlagstoff des Betonkörpers hat.

Körper 3
Mit verdünntem Kalk-Latex-Anstrich grundiert und zweimal mit Kalk-Latex-Farbe gestrichen
Prüfungsergebnis: An der Oberfläche waren keine Absprengungen zu beobachten.

Körper 4
Mit Kalk-Zement-Latex-Farbe grundiert und zweimal gestrichen
Prüfungsergebnis: Keine Beanstandungen, jedoch Absprengungen wie bei Körper 2.

Körper 5
Mit Silikat grundiert und zweimal mit Silikatfarbe gestrichen
Prüfungsergebnis: Vom vierten Wechsel an traten leichte Abblätterungen auf, die sich in der Folge erheblich verstärkten.

Körper 6
Mit einer Struktur aus Zement-Kalk-Latex und zweimal mit Silikat gestrichen
Prüfungsergebnis: Keine Beanstandungen.

Körper 7
Mit einer eingefärbten Masse aus Kalk-Zement-Latex überspritzt
Prüfungsergebnis: Nach dem 20. Wechsel begann sich die Oberfläche abzulösen.

Körper X (Entwicklung Berlin-Projekt)
Mit einem im Spritzverfahren hergestellten Auftrag aus Zement-Kalk-Latex (weiß) versehen
Prüfungsergebnis: Keine Beanstandungen.

Körper XI (Entwicklung Berlin-Projekt)
Mit einer aufgespritzten Grundierung aus Zement-Kalk-Latex (weiß) und einer aufgespritzten Struktur (einmal gespritzt) aus Zement-Kalk-Latex (farblos) mit Sandzusatz versehen
Prüfungsergebnis: Keine Beanstandungen.

Körper XII (Entwicklung Berlin-Projekt)
Mit einem Anstrich (einmal gestrichen) aus Porenhydroxyd, gemischt mit Latex (farblos) versehen
Prüfungsergebnis: Keine Beanstandungen.



1
Fünfgeschossiges Wohngebäude im Wohnkomplex I des neuen Wohngebietes in Galatz
Weiße horizontale Bänder in Höhe der Geschoßdecken, türkisblaue Brüstungsbänder und hellgraue Wandflächen zwischen den Fenstern bestimmen die „Bandarchitektur" der Fassade. Andere Gebäude im selben Wohnkomplex haben weiße Brüstungen und türkisblaue Flächen zwischen den Fenstern. Die Farbstruktur der Fassaden stimmt überein mit der konstruktiven Struktur der aus Betonfertigteilen (Brüstungsplatten und Platten zwischen den Fenstern) montierten Fassade vor einer monolithisch errichteten Gebäudekonstruktion (tragende Querwände und Geschoßdecken)

Architektur und Farbe in Rumänien

Dipl.-Ing. Bruno Flierl

Wer Gelegenheit hatte, die Architektur Rumäniens zu sehen, dem bleibt neben vielem Unvergeßlichen eines vor allem in Erinnerung: die Farbigkeit der neuen modernen Gebäude und Stadtgebiete. Strahlendes Weiß oder freundlich helle Farbtöne, die dem Weiß sehr nahe kommen, das ist die Grundtönung der Gebäude, auf die kräftige Farben gesetzt werden. Die häufigsten Farben sind Türkis — und vom Türkis alle Abstufungen bis zum Blau — und Gelb — und vom Gelb alle Abstufungen bis zum rötlichen Ocker. Selten wird Grün verwendet, fast kein Rot und Braun, einmal nur war in Eforie ein zartes Violett zu sehen. Ein helles, warmes Grau wird zur Ergänzung mit anderen Farben, vor allem mit Weiß, Gelb und Türkis gern verwendet. Dunkelgrau, Anthrazit und Schwarz kommen so gut wie nicht vor.

Allein schon die Farben, die farbliche Atmosphäre der modernen Architektur, machen dem deutschen Besucher bewußt, daß er sich nicht zu Hause befindet. Überraschend ist im Unterschied zu unserer Architektur die „Leichtigkeit", die „Luftigkeit" der neuen rumänischen Architektur, die nicht nur durch die Strukturformen der Gebäude, sondern eben besonders auch durch Farbe bedingt sind. Diese Feststellung zu treffen ist leichter als eine Erklärung dafür zu finden, warum die rumänischen Architekten diese und kaum andere Farben bevorzugen, ebenso natürlich, warum die deutschen Architekten nicht jene Farben verwenden, die ihre rumänischen Kollegen so lieben. Auf entsprechende Fragen hatten die rumänischen Architekten keine eigentliche Theorie bei der Hand. Die einen gaben materialtechnische Gründe an, andere verwiesen auf das Klima, auf die in Rumänien eigene Farbigkeit der Natur und des Himmels, auf die starke Sonneneinstrahlung, wenn sie begründen wollten, warum sie dem Weiß, dem Türkis und dem Gelb einen so großen Vorrang geben und so gut wie kein Rot oder Braun verwenden, wiederum andere sagten ganz einfach, diese Farben gefielen ihnen, weil sie ihren Auffassungen von einer modernen Architektur in ihrem Lande entsprechen.

Auf irgendwelchen Traditionen kann diese Farbskala — bis auf das Vorherrschen von Weiß — augenscheinlich nicht beruhen, wie ein Blick auf die historischen Bauten Rumäniens, aber auch auf die in großer Zahl vertretenen modernen Bauwerke der zwanziger und dreißiger Jahre beweist. Dennoch scheint sie mit dem Empfinden des rumänischen Volkes in harmonischem Einklang zu stehen, denn kaum in einem anderen Land hat das Werk der Architekten, auch die Farbgebung, eine solche große Zustimmung bei der Bevölkerung gefunden wie in Rumänien.

Bei den Farben in der rumänischen Architektur handelt es sich zum weitaus größten Teil um Anstrichfarben. Als hervorragendes Beispiel für die Verwendung der Materialfarbe seien die Wohngebiete im Zentrum von Ploesti und die Studentenwohnhäuser in Bukarest genannt, die ganz oder teilweise mit einem gelb-ockerfarbigen Verblendmauerstein verkleidet sind. Der bei uns so häufig angewandte rote Backstein oder Klinker ist kaum anzutreffen. Die rumänischen Architekten gehen mit der Farbe „architektonisch" und nicht „grafisch" um. Eine solche lineare Farbgrafik in Putz oder eine solche dekorative Spielerei mit farbigen Mustern in Putz und Kacheln, wie sie bei uns so gern gemacht werden, gibt es in Rumänien nicht. Die Farben werden dort bewußt als Eigenschaft architektonischer Strukturelemente und also kompositorisch sinnvoll verwendet. Dabei gilt fast als durchgängige Regel, daß die primäre architektonische Struktur mit Weiß betont und von den in anderen Farben gehaltenen sekundären Strukturelementen differenziert wird. Das ist für den Städtebau von größter Bedeutung, da schon allein das primäre Weiß die Gebäude städtebaulich zu einem einheitlichen Ensemble zusammenschließt. Nicht in allen Fällen, vor allem bei der sehr beliebten „Bandarchitektur" der bisher zumeist noch monolithisch gebauten Wohngebäude stimmt die architektonische Struktur der Form auch immer mit der konstruktiven Struktur überein. Immerhin sind die farblich differenzierten horizontalen Bänder, die die Fensterzone und die Brüstungs- und Balkonzone in der Form zusammenfassen, von großer Einprägsamkeit und geradezu charakteristisch für die zeitgenössische Architektur in Rumänien. Der Übergang zum industriellen Bauen, den die rumänischen Architekten mit großem Können und architektonischem Feingefühl vollziehen, wird die Übereinstimmung zwischen architektonischer Form und Konstruktion auch für die Farbgestaltung vervollkommnen.



2
Fünfgeschossige Hotels in Mamaia

Weiß bindet, Gelb und Türkis differenziert komplementär. Im Bild rechts Hotel „Riviera", im Bild hinten Hotel „Belvedere"

3
Hotel „Doina" in Mamaia

Es ist das mittlere von fünf gleich großen und im gleichen Abstand gebauten Hotels, bei denen die primäre Struktur weiß und die sekundäre Struktur farbig gehalten ist. Die dem Hotel „Doina" benachbarten, konstruktiv gleichartigen Hotels „Sirena" und „Flora" (siehe Abb.) haben gelbe Brüstungen und grüne gläserne Sonnenblenden, die äußeren Hotels „Union" und „Victoria" bei weißen Balkonbrüstungsbändern blaue Querwände zwischen den Balkons



4
Speise- und Gemeinschaftsgebäude
in einem der zwei Studentenwohnkomplexe für je 4000 Studenten in Bukarest
Die Erdgeschoßwände und die Brüstungen im Saalgeschoß sind mit ockerfarbigen Vorsatzziegeln verkleidet. Die relativ klobig proportionierten Betonstützen am Eingang sollen durch den blauen Anstrich schlanker erscheinen. Die weißen Horizontalen des Daches und der Saalgeschoßdecke halten das Gebäude optisch straff zusammen.

5
Neungeschossiges Wohngebäude
an der Chaussee Stefan del Mare in Bukarest
Die lebendige Gliederung der Fassade beruht auf dem rhythmischen Wechsel der weißen Balkonbrüstungsfelder in jedem zweiten Stockwerk und auf der vertikalen Teilung des langen Baukörpers durch die ockerfarbig gestrichenen Balkongitterstreifen



Die Sichtflächenbehandlung bei der industriellen Bauweise

Prof. Dr.-Ing. E. h. Heinrich Rettig
Technische Universität Dresden
Lehrstuhl für Baukonstruktions- und Entwurfslehre

Bis zum Jahre 1965 soll die Bauproduktion gegenüber 1959 mehr als verdoppelt werden, während sich die Anzahl der Arbeitskräfte verringert. Die Steigerung der Arbeitsproduktivität ist daher vor allem nach der aufgewendeten Arbeitszeit zu beurteilen.

Beim Rohbau liegt der Hauptanteil des Aufwandes im Material, beim Ausbau und bei der technischen Gebäudeausrüstung dagegen im Arbeitsaufwand. Die Anwendung industrieller Bauweisen bietet also die Möglichkeit, den Arbeitsaufwand im Ausbau mehr zu senken als im Rohbau.

Das trifft in vollem Umfang allerdings nur für Wohn- und gesellschaftliche Bauten zu, da bei diesen die Kosten für den Ausbau mehr als die Hälfte betragen.

Im Industriebau und bei landwirtschaftlichen Bauten werden also die Anstrengungen zur Steigerung der Leistungen erfolgreicher auf den Rohbau verwandt werden (Baukasten), während sie sich im Wohnungsbau und bei gesellschaftlichen Bauten vor allem auf die Installationsarbeiten und die Arbeiten des eigentlichen Ausbaus richten werden. Hier handelt es sich, abgesehen vom Abschluß der Öffnungen (Vorfertigung und Einbau von Fenstern und Türen), im wesentlichen um die Behandlung von Decken-, Wand- und Bodenflächen.

Das Ziel ist, sichtflächenfertige Decken, Innen- und Außenwände sowie Fußböden vorzufertigen. Diesem Ziel ist man bei den Decken und den Innenwänden am nächsten. Hier geht es nur noch um die Behandlung der Fugen, die mit der Größe der Elemente und ihrer Laststufe zusammenhängt. Sie ist bei wandgroßen Decken- und Wandelementen kein Problem mehr.

Bei den Fußböden müssen wir schrittweise vorgehen. Das ist eine Frage der Genauigkeit bei Vorfertigung und Montage. Die Ausführung in trocken verlegten Platten bringt uns dem ersten Ziel schon sehr nahe.

Bleibt die Sichtflächenbehandlung vorgefertigter Elemente im Äußern:

Die Fülle der Literatur, die sich mit dieser Frage befaßt, könnte glauben machen, daß es keine Zweifel mehr gebe, welche der vielen erprobten Möglichkeiten im gegebenen Fall die richtige Lösung sei. Statt dessen wird immer wieder von neuem probiert und diskutiert.

Es fehlt ein fester Standpunkt, von dem aus die verschiedenen Ausführungen zu beurteilen sind.

Wenn wir mit den Forderungen nach einer Senkung des Arbeitsaufwandes auf weniger als die Hälfte ernst machen wollen, dann heißt die wichtigste Frage:

Wie hoch ist der Arbeitsaufwand bei der Vorfertigung, wie kann eine Nacharbeit nach der Montage vermieden werden?

Selbstverständlich müssen die bauphysikalischen Anforderungen erfüllt sein: Wetter- und Frostbeständigkeit bei ausreichend dampfdurchlässiger, aber wasserabweisender Oberfläche.

Jede zusätzliche Handarbeit bei der Vorfertigung: Einlegen von Keramik oder Splitt; alle Nacharbeit an der Platte: Waschen, Schleifen, Sandstrahlen, Ausfugen, Streichen; und erst recht die Nacharbeiten nach der Montage am Bau: Ausbessern, Nachputzen, Fugen nachziehen, Streichen – wo möglich vom Standgerüst aus – führen von dem gesteckten Ziele ab und verringern die Arbeitsproduktivität. Diese Arbeiten zehren das auf, was durch rationelle Vorfertigung und Montage erreicht werden könnte.

Von diesem Standpunkt aus ist die Betonfläche, wie sie millimetergenau und äußerst sauber aus der Form kommt, die beste Lösung. Grauer Beton ist unansehnlich. Mit weißem Zement lassen sich ohne nennenswerten Mehraufwand helle Oberflächen herstellen, vorausgesetzt, daß der weiße Zement im Vorsatz allen Anforderungen entspricht. Es lassen sich Farben beimischen, deren Auswahl allerdings beschränkt ist – sie dürfen nicht verschnitten sein. Vertretbar ist auch der geringe Mehraufwand, der durch Einlegen von Matritzen in die Form entsteht, um die Oberfläche plastisch zu beleben, wobei der künstlerischen Phantasie kaum Grenzen gesetzt sind. Auch dieses Verfahren ist technisch ausgereift.

Alle städtischen Gebäude sind durch die Abgase der Industrie und der Verbrennungsmotoren einer mehr oder weniger starken Verschmutzung ausgesetzt; der Schmutz haftet auf rauhen Flächen fester als auf glatten.

Natursteinoberflächen bilden mit dem abgelagerten Schmutz eine moosige Patina, die nicht häßlich oder verwahrlost wirkt, sondern vielen alten Bauwerken einen ehrwürdigen Charakter verleiht.

Betonflächen verhindern durch ihren Alkaliüberschuß lange Zeit das Aufkommen von Flechten und Moosen, wodurch sie verschmutzt und oft verwahrlost aussehen. Sie bedürfen also – vergleichbar mit Kunststoffoberflächen (im Gegensatz zu Leder) – einer Färbung und Musterung.

Es gibt viele gute Beispiele im In- und Ausland, wo Kunststeinflächen sich gut gehalten haben und auch nach Jahrzehnten noch einen würdigen Eindruck machen, wenn sie nur richtig gestaltet waren.

Diese gefärbte, plastisch belebte Vorsatzschicht ist einfach und arbeitsparend und verlangt keine Nacharbeit. Sie ist in den meisten Fällen beim allgemeinen Wohnungsbau, bei den Folgeeinrichtungen sowie bei einfachen Bauten der Versorgung und der Gesundheitspflege die aus wirtschaftlichen Gründen gebotene Ausführung.

In einem geringen Umfang, der kaum mehr als 5 Prozent des Investitionsumfanges ausmachen wird, können aufwendigere Ausführungen gerechtfertigt sein: Sprühbeton, Waschbeton, Keramik oder auch nachträglicher Anstrich. In diesem Rahmen kann aber auch eine Verkleidung mit wertvollerem Naturmaterial vertretbar sein, weil dafür die Bauunterhaltung am geringsten ist.

Nicht übersehen werden darf, daß eine billige Ausführung durch späteren Unterhaltungsaufwand teuer werden kann. Unterhaltungsarbeiten erfordern wertvolle Handarbeit. Sie führen vom Ziel der Produktivitätssteigerung weit ab.

Ein Standard, der zur Zeit vorbereitet wird, soll diese Fragen klären und die Entscheidungen erleichtern helfen.

Dieser Beitrag setzt die im Heft 12/1962 begonnene Diskussion zu Problemen der städtebaulichen und gebietlichen Perspektivplanung fort. Weitere Veröffentlichungen zu diesem Thema folgen in den nächsten Heften. red.

Zur komplex-territorialen Perspektivplanung der Gebiete, Städte, Dörfer

Architekt BDA Karl Menzel

In der Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung vollzieht sich gegenwärtig ein Strukturwandel, nachdem die bisherige Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung mit ihrer Planungspraxis nicht mehr den wachsenden Erfordernissen gerecht zu werden vermag, die ihr aus der rasch fortschreitenden politischen und ökonomischen Entwicklung unserer sozialistischen Gesellschaft erwachsen.

Die Unzulänglichkeit der gegenwärtigen Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung ist durch folgende Merkmale gekennzeichnet:

■ Eine einheitliche Begriffsbestimmung ist nicht vorhanden. Die Begriffe der Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung sind nicht einheitlich und exakt genug definiert und nicht ausreichend mit denen der Volkswirtschaftsplanung abgestimmt. Das führt ständig zu unterschiedlichen Interpretationen und ernsten Mißverständnissen.

■ Die Planung der Volkswirtschaft und die Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung sind in bezug auf ihre vielfältigen wechselseitigen Voraussetzungen und Abhängigkeiten sowohl in der Theorie als auch in der Praxis nicht ausreichend miteinander koordiniert. Daher besteht eine nicht mehr tragbare Zweigleisigkeit sowohl in der Forschung und Lehre als auch in der gesamten Perspektivplanung und in ihrer Realisierung.

■ Die Arbeitsweisen der Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung sind in primitiven handwerklichen Formen steckengeblieben, die bei geringer Arbeitsproduktivität zeitraubend und ungenau sind und den Erfordernissen der sozialistischen Planung in keiner Weise gerecht zu werden vermögen.

■ Zur Zeit besteht keine ausreichende Regionalstatistik. Die Statistik ist einseitig auf die Bedürfnisse der Planung der Volkswirtschaft abgestimmt und genügt nicht den Anforderungen regionaler Planungsaufgaben.

Um die Perspektivplanung in ihrer Gesamtheit zu reorganisieren, ist es zunächst notwendig, Inventur zu machen, die Probleme in ihrer ganzen Breite zu erfassen, den gegenwärtigen Stand zu analysieren und Schlußfolgerungen daraus zu ziehen. Des weiteren sind Prinzipien für die künftige Planungspraxis zu entwickeln und schließlich alle notwendigen Maßnahmen für den Inhalt, die Form und die Arbeitsweise der Perspektivplanung zu fixieren. Erst auf der Grundlage so entwickelter Theorie und Methoden neuer Qualität läßt sich eine optimale Struktur der Perspektivplanung entwickeln.

Die genannten wesentlichsten Unzulänglichkeiten der gegenwärtigen Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung können als eine erste grobe Disposition für Inventur und Analyse gelten.

Den Prinzipien für die künftige Planungspraxis, die die neue Qualität besitzt, den wachsenden Bedürfnissen des ständig fortschreitenden gesellschaftlichen Lebens gerecht zu werden, könnten folgende Thesen zugrunde gelegt werden:

■ Die Planung der Volkswirtschaft und die Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung werden integrierende Bestandteile der komplex-territorialen Perspektivplanung der Gebiete, Städte und Dörfer sein. Ihr wird das Prinzip der Einheit von Politik, Ökonomie, Technik und Gestaltung zugrunde liegen.

■ Die Theorie für diese komplex-territoriale Perspektivplanung der Gebiete, Städte und Dörfer wird einen einheitlichen und systematisierten Begriffskatalog mit exakt definierten Begriffsbestimmungen zur Grundlage haben.

■ Die einheitliche und systematisierte Planungsmethode wird auf der Grundlage einer komplexen Aufgabenstellung zum Gegenstande haben:

den P l a n u n g s i n h a l t entsprechend einer systematisierten Rahmengliederung,

die P l a n u n g s s t u f e n nach Analyse und Hauptprinzipien, Entwicklungsprogrammvorschlag und Entwicklungsprogramm, Perspektivplanvorschlag und Perspektivplan,

die P l a n u n g s e b e n e n nach zentraler, bezirklicher und örtlicher Planungsebene, ebenso wie nach Bereichen und Zweigen der Volkswirtschaft und nach regionalen Gliederungen, in denen sich das Koordinierungs-, Zustimmungs- und Bestätigungsverfahren abspielt. (Vergleiche Dipl.-oec. Werner Ostwald, „Entwicklungsprogramme für unsere Großstädte", „Deutsche Architektur", Heft 12/1962, S. 703 bis 705.)

■ Unterschiedliche Intensitätsgrade der Bearbeitung werden den einzelnen Planungsstufen entsprechen. In der Stufe des Entwicklungsprogrammvorschlages und des Entwicklungsprogramms wird es noch wesentlich auf grundsätzliche Aussagen und Größenanordnungen ankommen, die in der Stufe des Perspektivplanvorschlages und des Perspektivplanes detaillierter und konkreter werden.

Ähnliche Unterschiede in den Intensitätsgraden der Bearbeitung werden zwischen der

g e n e r e l l e n, einer ihrem Wesen nach allgemeinen und langfristigen Gesamtplanung im Sinne einer Leitplanung und der s p e z i e l l e n, einer ihrem Wesen nach konkreten und kürzerfristigen Teilplanung bestehen.

Die Unterschiedlichkeit in den Intensitätsgraden der Bearbeitung als einem wesentlichen Bestandteil der Planungsmethode erklärt sich aus der Notwendigkeit, bei einer relativ langen Laufzeit des gesamten Planungsvorganges mit einem Minimum an Arbeitsaufwand schnell zu Zwischenergebnissen zu kommen, die zur Vorbereitung der nächsten Planungsstufe ausreichen und die auch schon der Praxis zugute kommen können, ehe sie an Aktualität eingebüßt haben.

■ Grundsätzlich wird für die komplex-territoriale Gebietsplanung und die komplex-territoriale Stadt- und Dorfplanung die gleiche Theorie gelten, da auch die Stadt- und Dorfplanung ihrem Wesen nach Gebietsplanungen darstellen.

■ Planungsgebiete im Sinne der Gebiets-, Stadt- und Dorfplanung werden demnach sein:

das Territorium der Deutschen Demokratischen Republik,

die Bezirke der Deutschen Demokratischen Republik,

die Wirtschaftsgebiete verschiedener Struktur und Ausdehnung,

die Städte und ihre Einzugsbereiche,

die Dörfer,

aber auch regionalökonomische Teilgebiete wie:

Stadtzentren, Stadtbezirke, Stadtrandzonen und andere regionale Teilgebiete.

■ Die einheitliche Planungspraxis wird sich hocharbeitsproduktiver Arbeitsverfahren bedienen wie:

mathematischer Rechenverfahren für die Aufbereitung und Auswertung statistischer Unterlagen, für die Optimierung ökonomischer Größenordnungen sowie von gebietlichen Einzugsbereichen und Standorten auf der Grundlage einer vollständigen Nomenklatur und eines vollständigen Kennziffernprogramms,

der Reduktion auf wesentliche, bei gleichzeitiger Elemierung unwesentlicher, die Planung nicht entscheidend beeinflussende Planungsgegenstände,

fotografischer und mechanischer Verfahren für die Kartierung von Sachverhalten und Planungsergebnissen,

andere Arbeitsverfahren.

■ Die Statistik wird ebenso ökonomische wie auch regionale Aufgaben in Gestalt einer vollkommenen Regionalstatistik erfüllen.

Schema zur Rahmengliederung für den Planungsinhalt

Als ein Beitrag zu den im vorangegangenen Abschnitt geforderten Grundlagen zur Verbesserung der komplex-territorialen Perspektivplanung der Gebiete, Städte und Dörfer soll obenstehendes Schema zur Rahmengliederung für den Planungsinhalt zur Diskussion gestellt werden.

Diese Rahmengliederung entspricht einer Gebietsökonomik und ist in bezug auf die Planungsstufen von der Analyse bis zum Entwicklungsprogrammvorschlag aufgeschlüsselt. Sie enthält noch keine Aufgliederung der Aufgaben in der zentralen Planungsebene, in den bezirklichen und örtlichen Ebenen, jedoch in den Ebenen der Bereiche und Zweige der Volkswirtschaft und der regionalen Gliederungen.

Bereits in der Planungsstufe des Entwicklungsprogrammvorschlages und, entsprechend konkreter werdend, in den folgenden Planungsstufen bis zum Perspektivplan ist deren Realisierbarkeit in Entwürfen für die langfristigen Volkswirtschafts- und Aufbaupläne wiederholt zu überprüfen beziehungsweise nachzuweisen.

	1.0. Analyse Gegenwärtiger politischer, ökonomischer, technischer und gestalterischer Entwicklungsstand Einschätzung der Entwicklungstendenzen, der bereits eingeleiteten Maßnahmen und der bestehenden Disproportionen Schlußfolgerungen	2.0. Hauptprinzip Zielsetzung für die geplante politische, ökonomische, technische und gestalterische Entwicklung Kennziffern Richtzahlen	3.0. Entwicklungsprogrammvorschlag für die politische, ökonomische, technische und gestalterische Entwicklung	4.0. Langfristige Volkswirtschafts- und Aufbaupläne Konkretisierung des Entwicklungsprogrammvorschlages nach Entwicklungsphasen Grobkostenschätzung
0.1. Aufgabenstellung	—	Generelle politische, ökonomische, technische und gestalterische Aufgabenstellung	—	—
0.2. Allgemeine Kennzeichnung	Lage und Einordnung im Gebiet	—	—	
	Politische, ökonomische, technische und gestalterische Bedeutung			
	Größe und Begrenzung sowie Einzugsgebiet			
0.3. Gebietsbildende Faktoren	Überörtliche Tätigkeit			—
	Grad der territorialen Spezialisierung nach Arten und Größenordnung			
			Erhöhung des Spezialisierungsgrades	
0.4. Gebietsbedienende Faktoren	Örtliche Tätigkeit			—
	Grad der Erfüllung der örtlichen Tätigkeit			
			Erhöhung des Erfüllungsgrades	
0.5. Komplexität	Bevölkerungs-, Haushalts- und Arbeitsstruktur sowie ihre regionale Verteilung			—
	—	Bevölkerungs-, Haushalts- und Arbeitskräfteentwicklung		
	Grad der Komplexität			
	Kombination und Kooperation, Verflechtungsbeziehungen			
	—	Erhöhung des Komplexitätsgrades		
0.6. Zweigstruktur	Zweige und Bereiche der Volkswirtschaft, ihre Struktur und Organisation sowie Kapazitäten quantitativ und qualitativ			Gesamtkosten Realisierbarkeit bis 1980 Verbleibende Disproportionen nach 1980
	Standortverteilung und Einzugsbereiche sowie Flächenansprüche			
	—	—	Zweigökonomiken mit Bauprogrammen	
0.7. Regionalstruktur	Natürliche Gegebenheiten und milieubedingte Faktoren			Gesamtkosten Realisierbarkeit bis 1980 Verbleibende Disproportionen nach 1980
	Historische Gegebenheiten			
		Nutzung und Schutz natürlicher und historischer Gegebenheiten		
		Überwindung milieubedingter Schäden		
	Siedlungs- und Landschaftsstruktur			Gesamtkosten Realisierbarkeit bis 1980 Verbleibende Disproportionen nach 1980
	Räumliche Ordnung, Flächennutzung und Bebauung von Gebieten, Städten und Dörfern und ihrer regionalen Untergliederungen			
	Baubestand quantitativ und qualitativ			Gesamtkosten Realisierbarkeit bis 1980 Verbleibende Disproportionen nach 1980
	—	Rekonstruktion der Altbausubstanz		
	Eigentums- und Nutzungsverhältnisse			
	—	—	Bauleitpläne	
0.8. Zusammenfassung	Zusammenfassung, Einschätzung und Schlußfolgerungen			Zusammenfassung der Kosten, der Realisierbarkeit und der Disproportionen

Dem Entwurf für die Rahmengliederung liegt eine strenge Systematik nach der Dezimalklassifikation zugrunde. Sie sichert die Einheitlichkeit und Vergleichbarkeit aller ähnlichen gleichlaufenden Planungsaufgaben sowie die Einheitlichkeit und Vergleichbarkeit der Planungsstufen innerhalb einer Planungsaufgabe. Sie ermöglicht die Vornahme von Zusammenfassungen sowohl nach Einstellern als auch nach Zweistellern, das heißt nach Planungsstufen oder nach Planungsinhalten entsprechend der Rahmengliederung.

Die Analyse ist eine von der generellen Aufgabenstellung hergeleitete gezielte Einschätzung der bisherigen Entwicklung und der gegenwärtigen Situation. Sie beschränkt sich demzufolge jeweils auf das unbedingt Notwendige in bezug auf den Inhalt und den Umfang der Aussagen. Ihre Einschätzung ist sowohl qualitativer als auch quantitativer Natur. Sie führt bei ihrer Erarbeitung – im Gegensatz zur Reihenfolge der Rahmengliederung – von den Einzelbetrachtungen der Zweigstruktur und der Regionalstruktur über die Komplexität zu den Zusammenfassungen der Abschnitte „Gebietsbildende und Gebietsbedienende Faktoren".

Die Hauptprinzipien für die geplante Entwicklung beinhalten die allgemeine Zielsetzung für die Perspektive. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von den Entwicklungstendenzen und sind das besondere Kennzeichen für die sozialistische Qualität der Perspektivplanung. Den Hauptprinzipien liegt nicht nur der erreichte Stand der Entwicklung zugrunde, sondern vor allem die einschätzbare künftige politische, ökonomische, technische und gestalterische Entwicklung entsprechend dem ökonomischen Grundgesetz des Sozialismus.

Die Schlußfolgerungen der Analyse und die Hauptprinzipien für die geplante Entwicklung sind die beiden Hauptelemente für die Erarbeitung von Entwicklungsprogramm und Perspektivplan.

Der Entwicklungsprogrammvorschlag ist eine der notwendigen Vorstufen für den Perspektivplan als einer langfristigen und allseitig koordinierten Perspektivplanung, die sowohl das Wesen, den Inhalt und die Form sowie den Gesamtumfang der Entwicklung von Gebieten, Städten und Dörfern bestimmt als auch die ökonomischen Proportionen und die gestalterische Harmonie nach Inhalt, Raum und Zeit im ganzen wie in allen Teilen sichert. Er führt bei seiner Ausarbeitung von Gesamt- zu Einzeldarstellungen im Sinne der Reihenfolge der Rahmengliederung.

Im Rahmen langfristiger Volkswirtschafts- und Aufbaupläne erfolgt die Darstellung der zeitlichen Konkretisierung und in Gestalt einer Kostenschätzung die der Größenordnung des Perspektivplanes in den verschiedenen Stufen seiner Realisierung. Die Bilanzierung des geplanten Volumens und der verfügbaren Kapazitäten wird die Realisierbarkeit des Perspektivplanes deutlich machen oder auch seinen utopischen Charakter aufdecken, wenn die verbleibenden Disproportionen einen besonders großen Umfang annehmen.

Zur Bewältigung der vor uns stehenden sehr umfangreichen Aufgaben, die uns die Reorganisation der Perspektivplanung stellt, bedarf es der kollektiven Zusammenarbeit aller hierfür zuständigen Fachgremien aus Forschung, Lehre und Praxis. Diese Zusammenarbeit sollte unverzüglich in Gestalt einer sozialistischen Arbeitsgemeinschaft veranlaßt, organisiert und durchgeführt werden und die Arbeit von einer unbestechlichen Objektivität getragen sein.



Der folgende Baukostenvergleich erfaßt nur den Hochbauanteil, also nur einen der Faktoren, die den komplexen Wohnungsbau in seiner Wirtschaftlichkeit beeinflussen. Noch immer fehlt eine komplexe technisch-ökonomische Bilanzierung verschiedener Bebauungsstrukturen im städtebaulichen Zusammenhang, ausgehend von gebauten Beispielen und ergänzt durch theoretische Untersuchungen, in denen die verschiedenen Varianten der städtebaulichen und sozialen Organisation, der Wohndichte, der Erschließungssysteme, der Grundrißformen (Haustiefen!) einschließlich der Bewirtschaftung und aller Außenanlagen ausgewertet sind. Erst solche Untersuchungen würden zusammen mit der hier veröffentlichten Untersuchung zu allseitig gesicherten Erkenntnissen über die Baukosten und die Wirtschaftlichkeit im vielgeschossigen Wohnungsbau führen. red.

Ingenieur Erich Anke
VEB Berlin-Projekt

Baukosten und Wirtschaftlichkeit im vielgeschossigen Wohnungsbau

Beim mehrgeschossigen Wohnungsbau wurde in den vergangenen Jahren durch Rationalisierung der monolithischen Bauweisen und durch den Übergang zur industriellen Bauproduktion die Arbeitsproduktivität wesentlich gesteigert, und die Baukosten wurden erheblich gesenkt. Einen entscheidenden Anteil daran hatte auch die Typenprojektierung. Insbesondere bei der Entwicklung der Berliner Wohnungstypen in den Jahren 1956/57 für die traditionelle und industrielle Bauweise in vier- und fünfgeschossiger Bebauung konnten durch Einschränkung der Raum- und Wohnungsgrößen, der Verkehrsflächen, Geschoßhöhen, Gebäudetiefen und so weiter sowie durch Verwendung zweckentsprechender Konstruktionen und Einbaustoffe die Baukosten gesenkt werden; vor allem aber konnte der Wohnungsbau wirtschaftlicher gemacht werden, ohne die Wohnqualität besonders zu beeinträchtigen.

Tabelle 1 zeigt eine Übersicht über den derzeitigen Stand der Kosten im mehrgeschossigen Wohnungsbau, wobei die Pauschalpreise des Berliner vier- und fünfgeschossigen Wohnungsbaus im Jahre 1962 für die verschiedenen Bauweisen gegenübergestellt sind. Diese Preise wurden dem Vergleich mit den in Tabelle 2 zusammengestellten Kosten des vielgeschossigen Wohnungsbaus zugrunde gelegt.

Für den vielgeschossigen und Hochhausbau sind gegenüber dem mehrgeschossigen Bau zusätzliche Baumaßnahmen notwendig, die im einzelnen in der Bauordnung festgelegt sind, wobei nach folgender Begriffsbestimmung unterschieden wird:

Vielgeschossige Häuser sind Gebäude mit mindestens sechs und höchstens zehn Vollgeschossen oder Gebäudehöhen zwischen 20 und 30 m.

Hochhäuser (Reihenhäuser und Punkthäuser) sind Gebäude mit elf oder mehr Vollgeschossen mit mehr als 30 m Gebäudehöhe.

Wegen der erschwerten Bewirtschaftung der oberen Geschosse ist schon ab sechs Vollgeschossen ein Personenaufzug erforderlich. Des weiteren ist mindestens ab acht Vollgeschossen eine Müllschluckanlage vorzusehen. Außer erhöhten statisch-konstruktiven Forderungen ist – bei innenliegendem Bad – ab sechs Vollgeschossen eine mechanische Entlüftungsanlage notwendig.

Beim Hochhausbau sind neben weiteren statisch-konstruktiven Forderungen im wesentlichen noch folgende zusätzliche kostenverteuernde Maßnahmen zu berücksichtigen:

Jeder Raum eines Geschosses muß Fluchtwege über zwei voneinander unabhängige Treppen haben.

Zur unabhängigen Beleuchtung der Treppen, Flure und Ausgänge ist eine Notstromanlage erforderlich.

Besondere Brandschutzmaßnahmen sind vorzusehen.

Für die sanitären Anlagen ist eine Druckerhöhungsanlage notwendig.

Für die Heizung müssen Pumpenanlagen vorgesehen werden.

Größere Kanalquerschnitte für die Entlüftungsanlage sind anzuordnen.

Die Grundfläche des Fahrstuhlkorbes muß mindestens 1,50 m² betragen, und ab elf Geschossen sind eventuell zwei Aufzüge notwendig, da einer nicht mehr ausreicht.

Für die notwendigen Abstellräume ist gegebenenfalls ein zweiter Keller darunter (Tiefkeller) oder daneben vorzusehen.

Außerdem sind beim Hochhausbau eine wetterfeste und damit wesentlich teurere Außenhaut (zumeist Keramikplatten) sowie schwierigere und teurere Arbeits- und Transportleistungen notwendig.

Beim Hochhausbau wirkt somit eine Anzahl Faktoren zusammen, die nicht nur die Kosten je Kubikmeter umbauten Raum ungünstig beeinflussen, sondern durch die Vergrößerung der Verkehrsfläche (Aufzug, Müllschluckanlage, zweites Treppenhaus) erhöht sich auch der umbaute Raum, wodurch sich das Verhältnis „Hauptfläche (Mietfläche) zu umbautem Raum" gegenüber dem im mehrgeschossigen Wohngebäude verschlechtert. Dies hat wiederum zur Folge, daß die Kosten je Quadratmeter Hauptfläche wesentlich schneller ansteigen als die Kosten je Kubikmeter umbauten Raum (vergleiche Tabelle 2, Spalte f und h, ab elf bis achtzehn Geschosse). Da aber die Hauptfläche zugleich auch die Grundlage für die Berechnung der Miete ist, kann hinsichtlich der Wirtschaftlichkeit oder der Erhöhung des Nutzeffektes der Investitionen im Wohnungsbau nur der Preis je Quadratmeter Hauptfläche als echter Maßstab angesehen werden. Der Preis je Kubikmeter umbauten Raum ist irreführend, da er von der Art und Form eines Gebäudes sehr stark beeinflußt wird.

Beide Kostenarten werden im Wohnungsbau im allgemeinen zu Vergleichszwecken herangezogen, sie müssen aber keineswegs parallel verlaufen oder sich im gleichen Verhältnis verändern. Sie können nur dann parallel verlaufen, wenn das Verhältnis „Hauptfläche zu umbautem Raum" bei allen Wohnungsbauten konstant wäre. Tatsächlich ist aber dieses Verhältnis bei jedem Typ unterschiedlich.

Bei den acht- und zehngeschossigen Reihenhäusern in Großplattenbauweise, wie sie in Berlin, Leipzig und Karl-Marx-Stadt gebaut werden, war es möglich, die wichtigsten Eigenschaften der Wandbaustoffe (Druckfestigkeit und Wärmedämmung) bis an die zulässige Grenze so auszunutzen, daß eine Überbemessung der Wanddicken in einer Richtung, wie bisher allgemein üblich, vermieden werden konnte. Auf Grund der geringen Wanddicken bei der Großplattenbauweise im vielgeschossigen Wohnungsbau (die tragenden Scheibenwände sind bis zu zehn Vollgeschossen nur 15 cm und die Außenwände nur 28 cm dick) ergeben sich gegenüber den monolithischen Bauweisen unter anderem folgende ökonomischen Vorteile:

Die Wandbaustoffe haben etwa 30 bis 35 Prozent weniger Massen.

Das Gewicht des Baukörpers wird um 12 bis 15 Prozent gesenkt, wodurch etwa 50 Prozent an Transportraum für den Transport der Hauptbaustoffe und des Kohlebedarfs für die Baustofferzeugung eingespart werden und bei den Gründungsarbeiten sich die Kosten um 40 Prozent und der Arbeitsaufwand um rund 30 Prozent verringern.

Für die Herstellung der Baustoffe werden 10 bis 13 Prozent Energie (Kohlebedarf) eingespart.

Bei den Rohbauarbeiten werden etwa 80 Prozent der Baustellenarbeit in das Betonwerk verlagert. Hierdurch ist eine kontinuierliche, von jedem Wetter unabhängige Bauproduktion möglich, und durch die Komplettierung im Betonwerk sowie der damit verbundenen Entflechtung der Bauarbeiten werden etwa 30 bis 35 Prozent an Arbeitsaufwand eingespart.

Auf Grund des verringerten Arbeitsaufwandes auf den Baustellen sind die Rohbauzeiten um rund 60 Prozent kürzer als bei den monolithischen Bauweisen, wodurch unter anderem ein hoher Ausnutzungsgrad der Mechanisierungskomplexe erzielt wird.

Außerdem sind mit der Entwicklung dieser Typen des vielgeschossigen Wohnungsbaus durch die vielseitige Austauschbarkeit der geringen Anzahl verschiedener Elemente weitere Grundrißlösungen für andere Wohnungsgrößen, für Mittelganghäuser und so weiter möglich, ohne die Technologie im Betonwerk oder auf der Baustelle verändern zu müssen. Zugleich wurden auch wesentliche Grundlagen für die Massenfertigung der Elemente sowie für die radikale Standardisierung auf der Grundlage des Baukastensystems geschaffen. Wegen der geringen Erfahrungen im vielgeschossigen Wohnungsbau konnte bisher noch keine konkrete Aussage über dessen Kostenbildung und Wirt-

Tabelle 1 Industrieabgabepreis für Wohnungen des Jahres 1962 in Berlin

Bauweise	Typ	Segmente	Zimmer/WE	Nutzfläche m²/WE	Kosten DM/WE	DM/m² Nutzfläche	DM/m³ umbauter Raum
a	b	c	d	e	f	g	h
Traditionell	57/I	3	2 1/2	56,90	22 250	391,00	79,96
Traditionell	57/I	4	2 1/2	56,90	22 184	389,83	80,01
Traditionell	57/I	5	2 1/2	56,90	22 116	388,70	79,95
Traditionell	57/II	3	2	44,35	17 615	397,00	82,35
Traditionell	57/II	4	2	44,35	17 563	396,00	82,34
Traditionell	57/II	5	2	44,35	17 496	394,50	82,20
Traditionell	57/III	4	2 2/2	65,00	24 636	375,60	77,00
Traditionell	57/III	5	2 2/2	65,00	24 657	375,82	78,10
Großblock	S I	4	2 1/2	55,00	20 753	377,33	83,11
Großblock	S I	5	2 1/2	55,00	20 921	380,37	83,90
Großblock	S I	6	2 1/2	55,00	20 602	374,59	82,71
Großblock	S II	4	2	43,55	17 164	394,19	88,46
Großblock	S III	4	2 2/2	66,70	23 417	351,15	80,46
Großplatte	QP	4	2 1/2	57,60	21 363	370,88	86,51
Großplatte	QP	5	2 1/2	57,60	21 222	368,43	85,95

Die Objekte der traditionellen Bauweise sind viergeschossig, sie haben Steildach und Ofenheizung.
Die Großblockbauten sind ebenfalls viergeschossig, sie haben Flachdach und Ofenheizung.
Die Großplattenbauten sind fünfgeschossig, sie haben Flachdach und Zentralheizung.

Tabelle 2 Einfluß der Geschoßzahl auf die Baukosten und auf das Verhältnis Hauptfläche zu umbautem Raum

Anzahl der Geschosse	Verhältnis HF/UR 1:	Kosten DM/WE	%	DM/m² Hauptfläche	%	DM/m³ umbauter Raum	%
a	b	c	d	e	f	g	h
1	6,20	40 000	171	610,80	174	98,52	122,4
2	5,34	28 420	121	426,20	121	79,80	99,1
3	4,69	25 050	107	375,70	107	80,10	99,5
4	4,36	23 417	100	351,15	100	80,46	100,0
5	4,16	22 480	96	337,03	96	80,86	100,4
6	4,49	29 731	127	452,50	129	100,87	125,3
7	4,35	29 028	124	441,74	126	101,50	126,1
8	4,25	35 178	150	535,28	152	125,88	156,4
9	4,17	34 312	147	522,03	149	125,07	155,4
10	4,11	33 637	144	511,71	146	124,46	154,6
11	4,95	46 510	199	715,60	204	144,40	179,5
12	4,90	46 000	196	707,60	202	144,38	179,4
13	5,00	48 820	208	751,00	214	150,28	186,8
14	4,95	48 210	206	741,00	211	149,89	186,3
15	4,91	48 550	207	747,00	213	152,26	189,2
16	4,87	47 790	204	735,20	209	151,02	187,7
17	4,84	47 210	202	726,30	207	150,22	186,7
18	4,81	46 790	200	719,90	205	149,79	186,2

Anmerkung:

Zwei bis fünf Geschosse – Reihenhaus, Wohnungen im Zweispänner, 2 2/2 Zimmer, je WE = 66,70 m². Sechs bis zehn Geschosse – Reihenhaus, Wohnungen im Dreispänner, 2 und 3 Zimmer, je WE im Mittel = 65,70 m². Elf bis achtzehn Geschosse – Punkthaus, Wohnungen im Vierspänner, 3 Zimmer, je WE = 65 m².

schaftlichkeit gemacht werden. Welchen Einfluß übt nun die Geschoßzahl auf die Baukosten aus? Auf der Grundlage der abgerechneten Kosten für die vielgeschossigen Objekte im Stadtzentrum von Berlin sollen im folgenden die verschiedenen Einflüsse und ihre unterschiedlichen Auswirkungen auf die Baukosten (Kosten je Quadratmeter Hauptfläche sowie je Kubikmeter umbauten Raum) untersucht werden. Hierfür sind in Tabelle 2 die Kosten verschiedener Grundrißlösungen gegenübergestellt. Unter Berücksichtigung der Geschoßzahl sind für die Ausstattung folgende Annahmen gemacht worden:

Alle Objekte ab sechs Vollgeschossen haben mechanische Entlüftung für innenliegendes Bad sowie Zentralheizung, ab acht Vollgeschossen eine wetterfeste Fassade aus Keramikplatten.

Die sechs- und siebengeschossigen Gebäude haben einen Aufzug.

Die acht- bis zehngeschossigen Gebäude haben einen Aufzug und Müllschluckanlage.

Die elf- und zwölfgeschossigen Gebäude enthalten zwei Treppen, zwei Aufzüge, Müllschluckanlage, zusätzlich ein halbes Kellergeschoß, Notstromanlage, zusätzliche Brandschutzanlagen, Druckerhöhungsanlage, Pumpenanlage und Hochdruckradiatoren für die Heizungsanlage sowie größere Kanalquerschnitte für die Entlüftung.

Die dreizehn- und vierzehngeschossigen Gebäude weisen die Anlagen wie zuvor auf und zusätzlich ein halbes Kellergeschoß.

In den fünfzehn- bis achtzehngeschossigen Gebäuden sind die Einrichtungen wie zuvor enthalten und zusätzliche Druckerhöhungsanlagen.

Um die Relation zwischen den Kosten des Wohnhochhausbaus und denen des mehrgeschossigen Wohnungsbaus richtig beurteilen und einschätzen zu können, ist zum Vergleich ein viergeschossiger Baukörper mit Zweispännersektionen (Zweizweihalbzimmerwohnungen) herangezogen worden. (Aus Gründen der Vollständigkeit wurde auch das Einfamilienhaus einbezogen.) Bei diesem Typ haben wir das güte Verhältnis „Hauptfläche zu umbautem Raum" von 4,36. Rechnet man bei diesem Typ mit einem Preis je Kubikmeter umbauten Raum von rund 80,50 DM für die Hochbaukosten, so ergibt sich für die Hauptfläche ein Preis von 80,50 DM × 4,36 = rund 351,– DM/m² = 100 Prozent (vgl. Tabelle 1 und 2).

Die Werte in der Tabelle 2 lassen erkennen, daß die Hochbaukosten beim vielgeschossigen Wohnungsbau mit steigender Geschoßzahl erheblich zunehmen. Außerdem werden die Kosten in ihrer Art und Höhe durch die Anzahl der Geschosse sehr unterschiedlich beeinflußt. Während zum Beispiel die Kosten/Wohnung und die Kosten/m² Hauptfläche (Mietfläche) mit steigender Geschoßzahl erheblich geringer werden, steigen die Kosten/m³ umbauten Raum. Diese unterschiedliche Relation ist jedoch nur bis zu sieben Geschossen zu verzeichnen, sie wird bei mehr Geschossen durch den größeren Kostenaufwand für die Gründung, Vorbauten für die Hauseingänge und eventuellem zusätzlichen Kellerraum aufgehoben. Dieses Kostenbild verändert sich auch dann, wenn zu den Hochbaukosten die Kosten für die Außenanlagen hinzugerechnet werden.

Bis zu fünf Vollgeschossen fallen die Baukosten/Wohnung und je Quadratmeter Hauptfläche bei steigender Geschoßzahl annähernd im gleichen Verhältnis. Aber schon vom sechsten bis zehnten Vollgeschoß beträgt die Differenz zwischen diesen Kostenarten 2 Prozent und ab elftem Geschoß sogar 5 Prozent. Diese Differenzen sind vor allem auf das ungünstigere Verhältnis zwischen Hauptfläche zum umbauten Raum (je Geschoß) zurückzuführen, was durch die erforderliche Vergrößerung der Verkehrsfläche bedingt ist.

Entsprechend der unterschiedlichen Ausstattung steigen die Hochbaukosten jeweils ab sechstem, achtem, elftem, dreizehntem und fünfzehntem Vollgeschoß sprunghaft an, jedoch sehr unterschiedlich bei den einzelnen Kostenarten.

Während sich die Baukosten – auf den Kubus bezogen – bei vier bis fünfzehn Geschossen um rund 90 Prozent erhöhen, steigen die Kosten/m² Hauptfläche um rund 113 Prozent. Die Kosten der Mietfläche sind demnach um 23 Prozent mehr angestiegen als der Preis/m³ umbauten Raum. Mit dieser Feststellung ist unter anderem bewiesen, daß ein Vergleich der Baukosten von Wohnungsbauten – auf den umbauten Raum bezogen – irreal ist. Der umbaute Raum umfaßt lediglich das Volumen des Baukörpers und gibt keinen Aufschluß über den Aufwand sowie über die Massen, die in ihm enthalten sind. Der Kostenfaktor DM/m³ umbauten Raum gibt zwar einen Anhalt und Maßstab für die Kosten eines Gebäudes an sich, jedoch ohne Beziehung zur Wirtschaftlichkeit des Gebäudes und zu seinen Baukosten hinsichtlich des Ertrages (Miete), der für die Erhöhung des Nutzeffektes von ausschlaggebender Bedeutung ist.

Da die Baukosten beim vielgeschossigen Wohnungsbau erheblich ansteigen, müßten demzufolge die Mieten in acht- bis zehngeschossigen Wohnungsbauten um rund 50 Prozent und in Hochhäusern sogar um rund 100 Prozent teurer sein als in viergeschossigen Wohnungsbauten. Selbstverständlich kann keinem Mieter zugemutet werden, daß er für eine gleich große Wohnung mit annähernd gleicher Ausstattung 50 bis 100 Prozent mehr Miete bezahlen soll, weil er zum Beispiel im vierten Geschoß eines Punkthochhauses wohnt. Unter Berücksichtigung der hohen Baukosten und der annähernd gleichbleibenden Richtsatzmieten ist daher die Wirtschaftlichkeit im vielgeschossigen Wohnungsbau nicht gegeben, und die Differenz zwischen dem Mietsrichtsatz sowie der in Abhängigkeit von den Baukosten errechneten Miete geht zu Lasten des Nutzeffektes der Investitionen.

Für alle Teilgebiete der Bauindustrie besteht daher die besondere Verpflichtung, beim vielgeschossigen Wohnungsbau einen äußerst strengen Maßstab hinsichtlich der Wirtschaftlichkeit zugrunde zu legen, um die Spanne zwischen den Baukosten und den Richtsatzmieten zu verringern und den Nutzeffekt zu erhöhen. Seitens der Projektierung kann hierzu durch eine dem industriellen Bauen angepaßte wirtschaftliche Grundrißlösung in bezug auf ein günstiges Verhältnis zwischen Hauptfläche zum umbauten Raum ein entscheidender Beitrag geleistet werden. Denn jeder Quadratmeter Verkehrsfläche, der mehr als unbedingt notwendig in der Grundrißlösung vorgesehen wird, erhöht nicht nur den umbauten Raum und damit die Baukosten, sondern geht auch zu Lasten der Mietfläche.

Kunsthandwerk und Industrieform

Professor Hans Schmidt
Deutsche Bauakademie

Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Bauakademie
Chefarchitekt im Institut für Städtebau und Architektur

Das Thema des heutigen Seminars „Kunsthandwerk und Industrieform" scheint zunächst nicht auf dem Tisch, besser gesagt, dem Reißbrett des Architekten zu liegen. Wenn ich es trotzdem als Gegenstand eines Referates und einer anschließenden Diskussion vorschlage, so hat das zwei Gründe:

Die heftige Diskussion, die sich an die Ausstellung „Industrielle Formgebung" im Johanneum in Dresden und an den Artikel von Karl-Heinz Hagen im „Neuen Deutschland" vom 4. Oktober 1962 unter dem Titel „Hinter dem Leben zurück" angeschlossen hat und die zeigt, daß die Frage allgemeines Interesse besitzt;

das ganz spezielle Interesse, das diese Frage für uns Architekten besitzt.

Die „Industrieform" spielt nämlich für die Herstellung von Apparaten, Geräten, Stoffen, Möbeln eine ähnliche Rolle, wie sie das Problem der Form unter den Bedingungen des industriellen Bauens, der Standardisierung und Typisierung für die Architektur, die Herstellung von Gebäuden spielt.

Lassen wir zunächst den Artikel von Karl-Heinz Hagen beiseite und versuchen wir, uns selbst ohne Voreingenommenheit ein Bild der Ausstellung zu machen.

Im ersten Raum der Ausstellung hängt eine Tafel, die den Leitgedanken der Ausstellung in folgenden Punkten zusammenfaßt:

1. Materialeinsparung,
2. Selbstkostensenkung,
3. Typisierung und Standardisierung,
4. Steigerung der Arbeitsproduktivität,
5. Mitwirkung bei der Erfüllung der Volkswirtschaftspläne,
6. Schaffung eines kulturvollen Lebens.

Der Raum, in dem diese Tafel hängt, zeigt eine Reihe von Exponaten, die wir unter den Begriff der Apparate einreihen würden: Fotoapparate, Schreibmaschinen, Nähmaschinen, Radio- und Fernsehapparate, Kühlschränke usw.

Das alles sind unbestritten Erzeugnisse der Maschine, der modernen industriellen Produktion.

Wir wissen nicht erst seit heute, daß die Herstellung dieser Gegenstände nicht nur konstruktive und technologische Probleme, sondern auch solche der ästhetischen Form stellt und deshalb einen besonders ausgebildeten Fachmann auf den Plan gerufen hat: den „industriellen Formgestalter", den „Industrieentwerfer" = industrial designer. Es gibt dafür besondere Ausbildungsstätten, Fachverbände, Zeitschriften, sogar eine umfangreiche Literatur. Die Exponate der Ausstellung zeigen, daß wir auf diesem Gebiet gute Erfolge aufweisen können.

Begeben wir uns jetzt in den zweiten Raum der Ausstellung, der — wohl nicht zufällig — der größte und dank seiner überlegten Ausstattung der wirkungsvollste Raum der ganzen Ausstellung ist.

Hier hat sich das Bild vollkommen gewandelt.

Eigentlich hätten wir erwarten müssen, daß nun das Thema der „Industrieform" von den industriell hergestellten Apparaten mit den ebenfalls industriell hergestellten Geräten, dem Hausrat, also dem Geschirr, dem Besteck, den Lampen, Stoffen usw. übergeht. In Wirklichkeit aber wird der Raum beherrscht von kostbaren Einzelstükken, ziselierten Messingschalen, einer blauen Schmuckvase, ausgewählten Wandbehängen, eher für die Vitrine als den täglichen Gebrauch bestimmten Rauchfanggläsern, Kleinplastiken usw. Es gibt darunter auch völlig sinnlose Gebilde, wie die Strukturwand aus Holz, die zudem formal ausgesprochen mißglückt ist.

Im Artikel von Karl-Heinz Hagen werden diese Gegenstände wegen bestimmter ästhetischer Tendenzen, wie die Vorliebe für vereinfachte geometrische Formen, wie die Röhrenform, oder die Bevorzugung grauer, gedeckter, sogar schwarzer Farben kritisiert.

Man kann über solche Auseinandersetzungen streiten, und Karl-Heinz Hagen mag in vielem sogar Recht haben. Man würde damit aber am Wesen der Sache vorbeigehen, die darin besteht, daß man uns unter der Flagge der „industriellen Formgebung" Erzeugnisse ausstellt, die mit industrieller Produktion weder technisch noch ökonomisch, in vieler Beziehung auch künstlerisch etwas zu tun haben und dies auch gar nicht beabsichtigen.

Kurz gesagt: Es handelt sich hier um Erzeugnisse, die man bisher als Kunsthandwerk oder als angewandte Kunst, als Kunstgewerbe bezeichnet hat.

Worin liegt das Wesen und der Sinn des Kunsthandwerks?

Die menschliche Produktion von Gegenständen durchläuft drei Etappen der historischen Entwicklung: Handwerk — Manufaktur — Industrielle Produktion. Jede dieser Etappen hat ihren besonderen ökonomischen Charakter, verzeichnet einen bestimmten Abschnitt in der Arbeitsteilung und in der Arbeitsproduktivität. Entscheidend ist natürlich der Übergang von der Hand zur Maschine.

Wohin gehört nun das Kunsthandwerk?

Wenn wir davon ausgehen, daß seine Erzeugnisse im Prinzip mit der Hand hergestellt werden — was nicht ausschließt, daß der heutige Kunsthandwerker für einzelne Prozesse die Maschine zu Hilfe nimmt —, so gehört es ohne Zweifel zum Handwerk. Nun hat das Erzeugnis des Handwerks einige bezeichnende Besonderheiten.

Die wichtigste ist, daß dieses Erzeugnis im Prinzip immer ein einmaliges ist, das nicht notwendigerweise in derselben Form wiederholt zu werden braucht, oder dessen Wiederholung zum mindestens keinen nennenswerten ökonomischen Effekt, keine Steigerung der Arbeitsproduktivität, keine Verbilligung des Produkts bedeutet.

Es gibt dafür eine bezeichnende Anekdote: Ein Amerikaner kauft bei einem japanischen Handwerker ein Gefäß, dessen eigenartige Form ihm besonders gefällt. Er bezahlt dafür, sagen wir, einen Dollar. Eine Woche später bestellt er beim selben Handwerker fünf Wiederholungen desselben Gefäßes, um seine Bekannten damit zu beschenken. Als der Amerikaner seine fünf Gefäße abholen will, muß er dafür nicht fünf, sondern zehn Dollar bezahlen. Auf seine erstaunte Frage nach dem Grund dieser Preiserhöhung antwortet der Handwerker: „Wieso soll ich keine Entschädigung für die Langeweile erhalten, die es mir bereitet hat, fünfmal dasselbe zu wiederholen?"

Die zweite Besonderheit des handwerklichen Erzeugnisses, die eine direkte Folge der ersten ist, besteht darin, daß es teuer ist.

Solange es nur die handwerkliche Produktion gab, spielte diese Besonderheit keine Rolle. Die geringe Arbeitsproduktivität bildete eine allgemeine Erscheinung. Das ändert sich erst mit dem Übergang zur Manufakturproduktion, mit dem eine beträchtliche Steigerung der Arbeitsproduktivität verbunden ist.

Eine geradezu umwälzende Steigerung der Arbeitsproduktivität bringt, wie Sie wissen, die Industrieproduktion. Das hat zur Folge, daß wir die zu teure handwerkliche Produktion auf allen Gebieten, wo dies möglich ist, durch die industrielle Produktion ersetzen.

Was folgt nun daraus, daß wir das Kunsthandwerk, die angewandte Kunst, dem Handwerk zugeordnet haben?

Es folgt daraus vor allem, daß die fünf ersten Punkte der Leittafel am Eingang der Ausstellung auf einen großen Teil der Ausstellung, eben das Kunsthandwerk, gar nicht angewendet werden können.

Das heißt natürlich nicht, daß wir auf das Kunsthandwerk verzichten sollen, weil es etwas Überflüssiges, sogar einen Luxus darstellt. Es hat, wenn wir an den sechsten Punkt der Leittafel — die „Schaffung eines kulturvollen Lebens" — denken, durchaus seinen Platz in der sozialistischen Produktion.

Was wir aber nicht machen dürfen, ist, daß wir es mit der Industrieproduktion durcheinanderwerfen. Das aber ist leider in der Ausstellung selbst und im Artikel von Karl-Heinz Hagen geschehen.

Wir wollen damit die Frage des Kunsthandwerks zunächst verlassen und uns der Industrieproduktion zuwenden.

Wesen und Sinn der Industrieproduktion

Grundlage und Voraussetzung für die Industrieproduktion ist die Massenproduktion.

Es ist bezeichnend, daß dieser Begriff auf der Leittafel im Johanneum ebenso fehlt, wie er in den Gesichtspunkten der Ausstellungsjury und des Kritikers im „Neuen Deutschland" übersehen wurde.

Da wir von industrieller Produktion nicht nur bei Gebäuden, sondern auch bei den Apparaten, Geräten, Stoffen und Möbeln sprechen, müssen wir uns auch hier in allem Ernst mit den Problemen und Konsequenzen der Massenproduktion beschäftigen.

Wir haben es dabei mit ökonomischen, sozialen und künstlerisch-ideologischen Gesichtspunkten zu tun.

Der hier veröffentlichte Beitrag ist eine geringfügig gekürzte Lektion, die der Verfasser an der Technischen Universität Dresden am 9. November 1962 vor Studenten gehalten hat. Die Ausstellung „Industrielle Formgebung" anläßlich der V. Deutschen Kunstausstellung in Dresden hatte in der Öffentlichkeit eine äußerst lebhafte Diskussion ausgelöst (siehe „Neues Deutschland" vom 4. Oktober 1962 und 4. Januar 1963). Der Beitrag von Professor Schmidt enthält wesentliche Gesichtspunkte, die den Kern der ganzen Problematik treffen und die, zumal sie in den erwähnten Diskussionen noch nicht berührt wurden, von grundsätzlicher Bedeutung für die Klärung der Probleme der industriellen Formgebung sind. red.

■ Ökonomische Gesichtspunkte

Wir können uns kurz fassen: Die Steigerung der Arbeitsproduktivität und damit die Senkung der Herstellungskosten mit Hilfe der Maschine ist nur möglich, wenn wir gleiche Produkte in großen Mengen herstellen können. Wir müssen diese Produkte also soweit wie möglich typisieren, zu Standards erheben.

■ Soziale Gesichtspunkte

Massenproduktion hat nur dann einen Sinn, wenn ihr ein Massenbedarf gegenübersteht.

Es kommen also in erster Linie solche Gegenstände in Frage, die wir alle notwendig brauchen, die wir vor allem nach ihrer Nützlichkeit und nach dem dafür zu bezahlenden Preis beurteilen.

Sie sehen sofort, daß damit eine ganze Reihe von Gegenständen unserer Ausstellung, die wir als Erzeugnisse des Kunsthandwerks bezeichnet hatten, von vornherein aus der Diskussion ausscheidet!

Niemand wird den Herstellern dieser Erzeugnisse den Vorwurf machen, sie hätten die Fragen der Massenproduktion und des billigen Preises außer acht gelassen. Niemand wird, meine ich, auf den Gedanken verfallen, Blumenvasen, Konfektdosen oder die seit einiger Zeit so beliebten Holzschalen müßten standardisiert werden.

Der einzige Vorwurf, der gemacht werden kann, ist, daß hier die falsche Etikette „Industrielle Formgebung" aufgeklebt wurde!

Kehren wir also zurück zum Massenbedarf. Hier stoßen wir sofort auf ein sehr ernsthaftes Problem, das recht eigentlich das Grundproblem der Massenproduktion darstellt. Wir stehen nämlich vor der Frage, ob der konkrete Träger des Massenbedarfs, unsere Bevölkerung, auch wirklich bereit ist, die Erzeugnisse einer standardisierten Massenproduktion abzunehmen, auch wenn dabei alle Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit und des billigen Preises nach bestem Wissen und Können berücksichtigt sind.

Es gibt industrielle Erzeugnisse, wo das überhaupt kein Problem ist. Dazu gehört alles das, was wir unter Apparaten verstehen würden, wie Werkzeuge, Haushaltsapparate, Schreibmaschinen, Rasierapparate, Fotoapparate, Kühlschränke, sanitäre Apparate usw.

Höchstens ein Snob würde sich daran stoßen, daß er gezwungen ist, denselben Füllfederhalter, Telefonapparat oder Rasierapparat wie sein Kollege Jedermann zu benutzen.

Natürlich gibt es auch hier Probleme der Formgebung, die zu lösen zum Fach des „industriellen Formgebers" gehören. So interessant diese Fragen auch für die Architektur sein können, so müssen wir sie hier beiseite lassen.

Ich möchte hier nur einen Punkt kurz berühren: den Einfluß der Mode.

Es ist eine bekannte Klage aller Industrieentwerfer, die unter den Bedingungen des Kapitalismus arbeiten, daß die Form des Produktes von Fabrikanten und Verkäufern ausschließlich als „Verführung zum Kauf", als Mittel zur Steigerung des Absatzes und zur Verdrängung des Konkurrenten gesehen wird, was zur Folge hat, daß auch da, wo es sich um rein sachlich-technische Produkte handelt, zu jeder Modetorheit, zu jeder formalistischen Sensation gegriffen wird.

Die Frage sollte sich eigentlich unter den Bedingungen der sozialistischen Produktion überhaupt nicht stellen. Trotzdem muß sie an Hand einiger Exponate im ersten Raum der Ausstellung im Johanneum gestellt werden.

Es ist bekannt, daß uns das Pressen bzw. Stanzen von Metallblechen und Kunststoffen erlaubt, abgerundete, bombierte Formen zu verwenden, die uns früher nicht möglich waren und große praktische und ästhetische Vorzüge besitzen.

Nun werden uns im Johanneum plötzlich Schreib- und Büromaschinen vorgeführt, deren Hülle aus betont scharfkantig aufeinanderstoßenden Flächen zusammengesetzt wird. Der Effekt wird dadurch noch gesteigert, daß diese Flächen eine verschiedene Struktur — glatt oder geriffelt — erhalten. Der Effekt ist auch aus der Architektur bekannt. Es gibt Architekten, die es offensichtlich für unzeitgemäß halten, zwei rechtwinklig aufeinanderstoßende Flächen, die einen homogenen Körper formen, anders als durch einen Kontrast in der Struktur, der Farbe oder gar des Materials der beiden Flächen auszubilden.

Vielleicht handelt es sich bei den genannten Apparaten im Johanneum um technologische Vorteile, die wir als Nichtfachleute nicht beurteilen können. Offenkundig sind für den Laien, den Benutzer, auf alle Fälle die Nachteile der größeren Empfindlichkeit gegen Beschädigungen, die Möglichkeit von Verletzungen, die erschwerte Reinigung.

Vor allem aber meldet sich hier der Verdacht, es gehe hier um gar nichts anderes als um einen neuen „Pfiff", um den letzten „Schick", der in spätestens drei Jahren schon wieder unmodern sein wird. Denken wir an das Schicksal der bekannten Nierentische, Dreiecks- und Trapeztische, so dürften drei Jahre kaum zu hoch gegriffen sein.

Wie denkt man sich eigentlich unter solchen Umständen die Durchführung der Standardisierung?

■ Künstlerisch-ideologische Gesichtspunkte

Wir haben uns bis jetzt nur mit den Apparaten, von der Schreibmaschine bis zum Rasierapparat, beschäftigt. Wir dürfen annehmen, daß auf diesem Gebiet das soziale Problem des Massenbedarfs, die Verständigung mit dem Verbraucher, der Bevölkerung, keine allzu großen Schwierigkeiten bereitet.

Ganz anders sieht die Sache aus, wenn wir uns jetzt dem Hausrat, den Geräten, Stoffen, Tapeten und Möbeln zuwenden. Hier spielen die künstlerisch-ideologischen Gesichtspunkte nicht nur die entscheidende Rolle, sie bieten auch die größten Schwierigkeiten.

Zunächst ein charakteristischer Hinweis!

Es ist kein Zufall, daß die bis jetzt betrachteten Apparate, vom Telefonapparat bis zum Kugelschreiber, Erzeugnisse der Technik darstellen, die sich erst seit einigen Jahrzehnten ihr Lebensrecht erworben haben. Damit hängt es zusammen, daß wir ihre neue und ungewohnte Form ohne lange Überlegung akzeptieren. Es genügt, daß wir uns von den praktischen Vorzügen der Kaffeemaschine aus Jenaer Glas überzeugt haben, um schmerzlos von der Kaffeekanne Abschied zu nehmen, auf der die Großmutter den Kaffee gebrüht hat.

Im Gegensatz dazu handelt es sich bei den Tapeten, Geschirren, Bestecken und Möbeln, die wir jetzt zu betrachten haben, um Dinge, die wir längst gebrauchen, die im Prinzip schon lange erfunden sind, bei denen das rein Technische eine nur untergeordnete Rolle spielt.

Hier besteht also das Problem der Massenproduktion, der Standardisierung viel weniger darin, für etwas neu Erfundenes die gute Form zu finden, als darin, eine Übereinkunft darüber herbeizuführen, was nicht nur die Hersteller, sondern auch die Abnehmer, die Bevölkerung, als brauchbar und schön empfinden.

Gewiß — auch diese Gegenstände sollen eine moderne, zeitgemäße Form erhalten. Aber es wäre falsch, mit dieser modernen Form weiterzugehen, als es das Wesen der Sache selbst erfordert.

Die Form braucht sich in diesem Fall erst dann zu ändern, wenn dies durch eine Veränderung der Funktion, der Art des Gebrauchs oder durch das Auftreten neuer Materialien oder Herstellungsverfahren bedingt ist.

Adolf Loos hat gesagt, daß der Gegenstand so lange modern sein müsse, als diese Veränderungen nicht notwendig sind.

Ich habe selbst vor fünf Jahren, da es keine guten Stühle gab, vier Stühle für den Eßtisch gekauft, die schon vor mindestens 120 Jahren in irgendeinem märkischen Herrenhaus oder einer Bürgerwohnung ihren Dienst getan haben. Man könnte diese Stühle kaum einfacher, eleganter und solider bauen.

Keiner meiner Gäste hat mich dieser Stühle wegen bis heute als einen unmodernen Menschen angesehen.

Sehen wir uns nun einige Exponate des normalen Hausrats in den Vitrinen des Johanneums an, die man sich allerdings aus dem bereits charakterisierten Kunsthandwerk herausfischen muß.

Tafelbesteck

Wir essen seit einigen hundert Jahren mit Gabel, Messer und Löffel. Hier gibt es nichts mehr zu erfinden. Was die industrielle Erzeugung hier Neues gebracht hat, ist die Möglichkeit, diese Geräte aus einem Stück herzustellen. Die Industrieentwerfer haben dafür Formen gefunden, die man sofort zum Standard für die Massenproduktion erklären könnte.

Es gibt allerdings „Formgestalter", denen das, wie man im Johanneum sehen kann,

nicht genügend „Kunst" ist. Sie erfinden Löffel und Gabeln, deren Stiele die Form dünner, das In-der-Hand-halten erschwerender Stäbe zeigen.

Tischgeschirr

Beim Tischgeschirr kann man feststellen, daß Tassen, Tabletts usw. aus Kunststoff auf dem Wege zu einer guten, gültigen Form sind. Hier zwingt, im Gegensatz zum Porzellangeschirr, wo noch mit allen möglichen Formen experimentiert wird, der hohe Preis für die benötigten Pressen von selbst zu normalen, allgemein annehmbaren Formen.

Bezeichnend ist, daß hier das Ornament stillschweigend verschwunden ist! Nicht einmal die hohe Kritik, die beim Porzellan und Glas das Fehlen der Verzierungen rügt, scheint es bemerkt zu haben.

Stoffe

Zwischen den Vitrinen sind Vorhänge aus Plastik ausgestellt, ein typisches modernes Industrieerzeugnis, das mit dem bisherigen Weben nichts mehr gemein hat und neben großen praktischen Vorteilen auch ästhetisch durchaus befriedigt. Der Plastikstoff ist mit einem einfachen Muster aus kleinen Quadraten usw. versehen. Der Sinn des Musters ist, der etwas seifig-glatten Oberfläche des Plastikstoffes eine gewisse Struktur, einen bestimmten Maßstab zu geben. Es handelt sich also nicht mehr um ein Ornament im alten Sinne der Verzierung, sondern um ein Mittel der ästhetischen Korrektur, das bei vielen modernen Industrieerzeugnissen (Tapeten, Kunststoff-Hartplatten, Fassadenplatten aus Beton usw.) durchaus angebracht ist.

Porzellan und Gläser

Bei den Porzellanen und Gläsern hat sich – im Gegensatz zu den Kunststofferzeugnissen – weder im Material noch in der Technologie der Herstellung etwas grundsätzlich geändert.

Bei den Gläsern müßte es verhältnismäßig einfach sein, nach der Formulierung eines bekannten westdeutschen Industrieentwerfers, Braun-Feldweg, „zu einer reinen und klaren Form vorzustoßen, dem Kennzeichen der ersten Phase einer Umgestaltung industrieller Erzeugnisse". Die entscheidende ästhetische Qualität des Glases ist – als Ergebnis einer langen technischen Entwicklung – seine Durchsichtigkeit.

Überlasen wir also die Rauchfanggläser – grau und braun oder, wie die Kritik es wünscht, amethystblau und rubinrot – dem Kunsthandwerk, der Vitrine oder dem Nippesschrank.

Das Tischgeschirr, das Porzellan, gehört zweifellos zu den Gegenständen des Hausrats, die mit der Tradition einer künstlerisch hochstehenden Vergangenheit am stärksten belastet sind. Hier wurden vielfach Formen geschaffen, deren klassische Vollendung die heutigen Versuche, auch hier etwas Neues zu schaffen, immer etwas unbefriedigend erscheinen lassen. Es wird da viel mit Gipsmodellen gebastelt, und man wird dabei leicht zu formalistischen Absonderlichkeiten verführt, zu abstrakt geometrischen Kaffee- und Teekannen, mit denen sich schon das Bauhaus herumgeschlagen hat. Ein Glück, daß es immer noch die gute alte Töpferscheibe gibt, sonst müßten wir unseren Kaffee und Tee schon längst aus unsymmetrischen Tassen und Kannen in Stromlinienform trinken!

In einer der Vitrinen des Johanneums hat Hedwig Bollhagen ein wegen der schwarzen Farbe von der Kritik besonders aufs Korn genommenes Kaffeeservice ausgestellt. Frau Bollhagen versucht bei den Tassen und der Kanne auf die einfache Röhrenform zurückzugehen. Technologisch gibt es für diese Form keinen Grund. Ideologisch ist sicher auch noch kein Malheur passiert, wenn jemand ein solches Stück Kunsthandwerk in seinen Hausrat übernimmt.

Voraussetzung ist allerdings, daß sich dieser Jemand nicht deswegen als besonders fortschrittlich gegenüber seinen übrigen Zeitgenossen vorkommt, die nicht aus schwarzen Röhren Kaffee trinken. Denn diese übrigen Zeitgenossen warten schon seit Jahren auf ein Service, das es wagt, die hilflosen Bemühungen, die traditionellen Blümchen- und Zwiebelmuster – gegen die gar nichts einzuwenden ist – durch modernisierte Ornamente zu ersetzen, die gute Form in schlichtem Weiß auf den Tisch zu bringen. Das soll nicht heißen, daß wir deswegen die traditionellen Zwiebel- und Blümchenmuster nicht weiterhin herstellen und verkaufen sollen. Denken wir an die Sowjetunion, die das Klassische Ballett unverändert weiterführt, daneben aber völlig neue Wege eines modernen Balletts versucht.

Möbel

Wenn wir uns jetzt den Möbeln zuwenden, so müssen wir von der ökonomischen und sozialen Aufgabe der industriellen Produktion ausgehen.

Wir bauen jährlich gegen 100 000 Wohnungen. Das bedeutet aus bekannten Gründen – sparsame Ausnützung der reduzierten Zimmergrößen durch rationelleres und leichteres Mobiliar –, daß die neuen Bewohner in einem sehr großen Umfang mit neuem Mobiliar zu Preisen versorgt werden müssen, die eine möglichst geringe Belastung darstellen.

Also: Massenproduktion bei gleichzeitiger Senkung der Herstellungskosten – die typische Aufgabe einer industriellen Produktion auf der Grundlage einer weitgehenden Typisierung und Standardisierung.

Man spricht in den Kreisen der Möbelindustrie schon seit Jahren von dieser Aufgabe.

Warum sind wir aber trotzdem noch keinen Schritt weitergekommen?

Der Fehler liegt darin, daß die Aufgabe nur von der ökonomischen, technologischen und organisatorischen Seite her gesehen wird.

Man geht dabei offenbar von der Vorstellung aus, es genüge, die heute vorhandenen, individuell entworfenen Kastenmöbel, Stühle und Tische usw. in einzelne Elemente wie Fronten, Seiten, Füße usw. zu zerlegen und damit Serien herzustellen.

In ganz ähnlicher Weise hat man beim Übergang zum industriellen Wohnungsbau zuerst versucht, das traditionelle Siedlungshaus mit Steildach usw. in Fertigteilelemente zu zerlegen, ohne den neuen Typ des industriell gebauten Hauses zu überlegen. Die Ergebnisse sind bekannt.

Was sich im Wohnungsbau als falsch erwiesen hat, ist es ebenso bei der Möbelproduktion.

Sehen wir uns einmal das an, was in der bekannten Zeitschrift „Möbel und Wohnraum" veröffentlicht oder auf Ausstellungen gezeigt wird.

Gewiß gibt es da einzelne Stücke, denen man das Prädikat eines Standardtyps zuerkennen würde, wie die Armlehnsessel von Prof. Selmanagic oder Prof. Horst Michel oder der Klappstuhl und der Liegestuhl für den Garten, die nichts anderes als technische Objekte sein wollen.

Die große Masse aber wird von individuell entworfenen Stücken und Einrichtungen bestimmt, deren Entwerfer und Hersteller zu allerletzt daran gedacht haben, Standardtypen zu schaffen.

Alle diese Möbel und Entwürfe mögen gar nicht einmal schlecht oder geschmacklos und in der Form auf alle Fälle sehr modern sein. Aber es fehlt ihnen allen jene selbstverständliche Vollkommenheit, jene Eindeutigkeit der besten Lösung, die man als erste Voraussetzung für einen Typ fordern müßte.

Die falsche, vor der Typisierung ausweichende Ausrichtung der Möbelproduktion hat natürlich ihre Konsequenzen.

Sie kennen alle die Klagen der Bevölkerung, die immer wieder fragt, wann und wo und zu welchem nicht zu hohen Preise bekommen wir denn endlich diese oder jene Einrichtung, die uns auf der von uns besuchten Ausstellung so gut gefallen hat?

Gewöhnlich gibt man dann dem Handel und seinen Einkäufern die Schuld, die es nicht verstünden, auf die Wünsche der Bevölkerung und die Vorschläge der Entwerfer einzugehen.

Versetzen wir uns einmal in die Lage des Handels!

An der von Zehntausenden besuchten Ausstellung des Muster- und Experimentalbaus P 2 in Berlin hatte sich ein gutes halbes Dutzend von Entwurfskollektiven, Hochschulen usw. für Inneneinrichtung beteiligt. Infolgedessen gab es allein für die Einrichtung eines Wohnzimmers ebensoviel verschiedene Vorschläge, jeder für sich in der Form, im Material und in der Farbe eine Einheit bildend.

Wie soll auf dieser Grundlage eine industrielle Massenproduktion zustande kommen?

Welche Wahl soll der Handel treffen, ohne das Risiko zu laufen, daß er nur einen kleinen Teil der Wünsche befriedigt?

Wer garantiert ihm dafür, daß alle die scheinbar originellen, zum großen Teil aber funktionell und technisch meist bedeutungslosen Einfälle, wie schiefe Beine – wenn möglich nach Art der Pfennigabsätze in Metallhülsen endigend, also äußerst unpraktisch –, seitliche Tragegestelle in V-Form, die das Zusammenschieben der Möbel erschweren, die ganze Schiebladenbreite einnehmende Stromliniengriffe usw. usf., die für die Saison 1962 als letzter Schrei gelten, nicht in der nächsten Saison wieder durch neue, ebenso rasch veraltende ersetzt werden müssen?

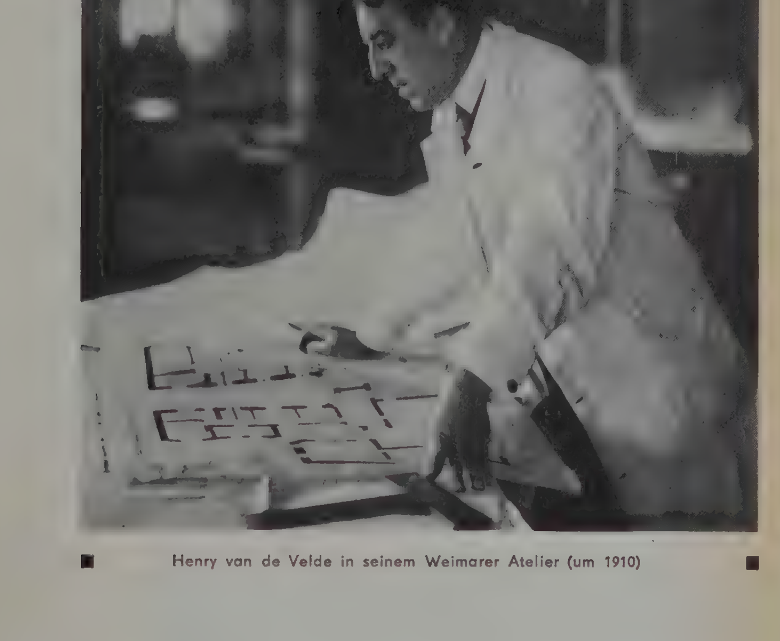
Wie soll die Möbelindustrie ernsthaft mit dem Problem der Einsparung von Arbeit und Material fertig werden, wenn die Möbelgestalter dem Holz alle möglichen Stromlinienprofile, Dreiecksformen usw. abverlangen, die beim Kunststoff ohne weiteres möglich sind, beim Holz aber – abgesehen von den großen Schnittverlusten – entweder teure Handarbeit oder ebenso teure Spezialmaschinen verlangen?

Ein Blick nach dem Westen genügt, um festzustellen, daß alle diese „Teigformen" bereits wieder aus der Mode sind und der strengen, kantigen Linie Platz gemacht haben.

Im Verkaufsjargon der Leipziger Messe lautet das folgendermaßen:

■ Fortsetzung des Beitrages auf Seite 189 ■

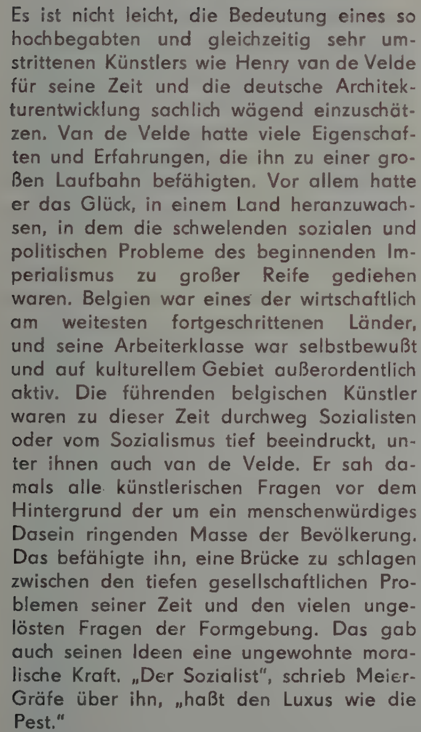
Am 3. April 1963 wäre der große belgische Künstler Henry van de Velde 100 Jahre alt geworden. In den beiden nachfolgenden Aufsätzen wird der Versuch unternommen, das Wirken und das Werk Henry van de Veldes in neuer Sicht darzustellen.



Henry van de Velde in seinem Weimarer Atelier (um 1910)

Van de Velde in seiner Zeit

Professor Dr.-Ing. Kurt Junghanns
Deutsche Bauakademie



Es ist nicht leicht, die Bedeutung eines so hochbegabten und gleichzeitig sehr umstrittenen Künstlers wie Henry van de Velde für seine Zeit und die deutsche Architekturentwicklung sachlich wägend einzuschätzen. Van de Velde hatte viele Eigenschaften und Erfahrungen, die ihn zu einer großen Laufbahn befähigten. Vor allem hatte er das Glück, in einem Land heranzuwachsen, in dem die schwelenden sozialen und politischen Probleme des beginnenden Imperialismus zu großer Reife gediehen waren. Belgien war eines der wirtschaftlich am weitesten fortgeschrittenen Länder, und seine Arbeiterklasse war selbstbewußt und auf kulturellem Gebiet außerordentlich aktiv. Die führenden belgischen Künstler waren zu dieser Zeit durchweg Sozialisten oder vom Sozialismus tief beeindruckt, unter ihnen auch van de Velde. Er sah damals alle künstlerischen Fragen vor dem Hintergrund der um ein menschenwürdiges Dasein ringenden Masse der Bevölkerung. Das befähigte ihn, eine Brücke zu schlagen zwischen den tiefen gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit und den vielen ungelösten Fragen der Formgebung. Das gab auch seinen Ideen eine ungewohnte moralische Kraft. „Der Sozialist", schrieb Meier-Gräfe über ihn, „haßt den Luxus wie die Pest."

Im Gegensatz zu William Morris erkannte der junge van de Velde, daß der Industrie die Zukunft gehört. In seinen Theorien stellte er die maschinelle Produktion in den Vordergrund und suchte aus ihren Eigenarten die neue künstlerische Form abzuleiten. Das war neben seiner Ablehnung des Mißbrauchs der Kunst für den Luxus der herrschenden Klasse sein zweiter wesentlicher Gedanke.

Im Jahre 1897 wurde er breiteren Kreisen in Deutschland bekannt. Er erhielt Aufträge und nahm um die Jahrhundertwende hier seinen Wohnsitz. „In jener Zeit hätte mir kein anderes Land auch nur Ähnliches bieten können", schrieb er. Denn der Boden war hier für neue Ideen denkbar günstig. Eine ganze Reihe deutscher Künstler, wie Obrist, Eckmann, Pankok, Riemerschmid, hatte bereits den Weg in das Neuland beschritten und im Kunstgewerbe, im Buchdruck und in der Möbelgestaltung eine eigene Formensprache entwickelt. Es fehlte in Deutschland also nicht an künstlerischen Begabungen und auch nicht am Willen zum Fortschritt. Keiner der deutschen Künstler jedoch hatte die Fähigkeit, den gärenden Ideen und schöpferischen Kräften einen klaren, aus der gegebenen Situation entwickelten und in die Zukunft weisenden theoretischen Ausdruck zu geben. Es war van de Velde, der diese Leistung vollbrachte und damit die deutsche Bewegung für einige Jahre mächtig beflügelte. Die Natur hatte ihm die Gabe einer feurigen Sprache gegeben und den Enthusiasmus des geborenen Künstlers. Er machte damit einer ganzen Generation Mut zum selbständigen Denken und vernunftgemäßen Schaffen.

Man darf dabei nicht außer acht lassen, daß 1895, bevor also der erste Aufsatz von van de Velde in der sehr exklusiven Zeitschrift „Pan" erschien, Otto Wagner in Wien sein Bekenntnis zu einer neuen Architektur veröffentlicht und darin erstmals die Prinzipien für eine realistische Gestaltung niedergelegt hatte. Das Echo bei den deutschen Architekten war überraschend gering. Der Wertheim-Bau von Alfred Messel 1897 in Berlin mit seiner modernisierten Gotik machte einen tieferen Eindruck. In den Gedanken Wagners fehlte ganz die soziale Problematik, die van de Velde anfangs so stark betonte, und die damals faszinierende Beziehung zur Maschine als Grundlage einer neuen, alle Klassen durchdringenden künstlerischen Kultur. Es fehlte vor allem die sinnfällige Umsetzung der Theorie in eine Form, wie sie van de Velde in der maschinenmäßigen Dynamik seines Möbelstiles und seiner Linienkunst gefunden hatte und womit er die Herzen im Sturm gewann.

Aber das Besondere an der Welle der Zustimmung, die van de Velde in Deutschland emportrug, war, daß er sowohl von ernsten Künstlern und Intellektuellen wie von den auf kultivierten, „modernen" Lu-

xus ausgehenden herrschenden Kreisen anerkannt wurde. Tatsächlich klaffte zwischen der Idee der großen sozialen Aufgabe der Kunst und den künstlerischen Taten van de Veldes um diese Zeit bereits ein tiefer Widerspruch. Die Gefahr zeigte sich 1897, als er durch einen „Ruheraum“ (Abb. 5) auf der Kunstgewerbeausstellung in Dresden über Nacht berühmt wurde. Das war ein Raum in völlig neuartigen Formen, mit großem Aufwand ausgestattet. Er gefiel bezeichnenderweise als neuer „Prachtausdruck, der bisher in der modernen Richtung allein dasteht“. Darin, so wurde in den deutschen Zeitschriften festgestellt, gehe van de Velde weit über Morris hinaus. Aus dem Saulus war ein Paulus geworden; eine von ihm stets nur als leichter Fehler eingeschätzte, aber tragische Inkonsequenz öffnete ihm zusehends die Türen der reichen Bourgeoisie. Er erhielt 1901 unter anderem vom kaiserlichen Hoffriseur Haby den Auftrag für die Einrichtung eines großen Frisiersalons (Abb. 6) und wurde vom Großherzoglichen Hof nach Weimar berufen, um das thüringische Kunstgewerbe zu reorganisieren. Bei vielen Künstlern aber galt er als Sozialist und Vorkämpfer einer kommenden Kultur „für Hütte und Palast“. Sie sahen sich nach wenigen Jahren von ihm enttäuscht, und selbst sein Freund Meier-Gräfe, damals einer der bekanntesten Kunstschriftsteller, stellte fest, daß seine Möbel alles andere als Modelle für maschinelle Fertigung seien und daß sein Luxus den Theorien nicht entspreche. Am deutlichsten sprach sich in dieser Hinsicht Hermann Muthesius aus: „Was wir brauchen, sind nicht Gefühlsmöbel und eine Luxuskunst für die Reichen, sondern ein anständiges Gebrauchsgerät für den gemeinen Mann.“

Van de Velde war in Subjektivismen, in ein Spiel mit gekurvten Formen und ornamentalen Linien abgeglitten. Im Jahre 1906 zeigte er auf der Kunstgewerbeausstellung in Dresden einen mit Stuck und einer frei erfundenen Blecharchitektur überladenen Empfangsraum und fand damit überwiegend Ablehnung (Abb. 4). Seine große Rolle war ausgespielt; denn der Geist dieser Ausstellung bewegte sich bereits in ganz anderer Richtung.

Ein Vergleich sagt alles: 1895/96 hatten sich van de Velde und Riemerschmid völlig unabhängig voneinander in Uccle bei Brüssel und in München ihr eigenes Haus gebaut, beide ganz einfach, die Architektur mit leichten Anklängen an das 18. Jahrhundert, die Inneneinrichtung bis zum Besteck schmucklos und handwerklich-zweckmäßig (Abb. 1 und 3). Van de Velde verließ diesen Boden, er ließ sich, wie er später erkannte, zu einem „Exzeß des linearen Ausdrucks verführen“ und dadurch zu einem „Mangel an innerem Maß und Balance“. Riemerschmid entwickelte sein Schaffen in enger Berührung mit den einfachen Traditionen des volkstümlichen Handwerks weiter, er bezog die Maschine tatsächlich in seine Formgebung ein, er suchte mit seinen preiswerten, sogenannten Maschinenmöbeln tatsächlich eine soziale Aufgabe zu erfüllen und sah sich 1906 mit seinen Arbeiten inmitten eines breiten Stromes neben Künstlern wie Heinrich Tessenow, Hermann Muthesius, Bruno Paul, Fritz Schumacher, Theodor Fischer, Oswin Hempel und anderen. Die Einbeziehung der maschinellen Produktion in die künstlerische Aufgabenstellung war das Besondere der Ausstellung von 1906 gewesen. Ein Jahr später wurde Peter Behrens zum künstlerischen Berater der AEG berufen. Die kühnsten Gedanken trug damals Friedrich Naumann vor, indem er die Serienfertigung von Wohnhäusern, kleinen Postämtern, Bahnhöfen, Schuleinrichtungen und so weiter forderte. Daneben zeigte sich andeutungsweise eine Rückwendung zur historisierenden Architektur, eine wachsende Neigung für klassizistische Formen und damit eine Richtung, die sich ebenfalls von van de Veldes zügelloser Phantasiekunst entfernte. Mit seinem Auftreten auf dieser Kunstausstellung war nur offenbar geworden, daß er seine führende Rolle bereits abgegeben hatte. Auch seine theoretischen Arbeiten brachten keinen Fortschritt mehr.

Nur einmal noch sollte er triumphieren, aber er hat auch dieses Ereignis in seinen tiefen Zusammenhängen und seine eigene, etwas fragwürdige Rolle dabei nicht verstehen können. Im Jahre 1914, unmittelbar vor Beginn des ersten Weltkrieges, wurde in Köln eine große Werkbundausstellung eröffnet und eine Tagung des Deutschen Werkbundes durchgeführt. Hier trat Muthesius mit dem Gedanken auf, daß die erste Aufgabe des Werkbundes, einen ein-



1



2



3

1
Speisezimmer im Eigenheim von H. van de Velde in Uccle bei Brüssel, 1895

2
Speisezimmer, Entwurf van de Velde, 1906

3
Wohnzimmer im Eigenheim von Richard Riemerschmid in München, 1896

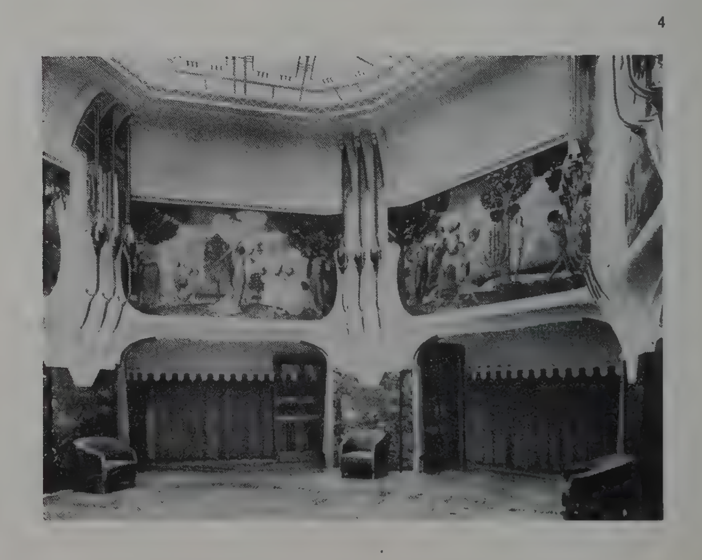
4
Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, Empfangsraum für ein Museum

5
Kunstgewerbeausstellung Dresden 1897, „Ruheraum“ (Salle de repos)

6
Frisiersalon Haby, Berlin, 1901

7|8
Werkbundausstellung Köln 1914, Theater, Grundriß und Vorderansicht

4



heitlichen Stilausdruck in Architektur und Kunstgewerbe zu schaffen, im wesentlichen gelöst sei, und daß es jetzt gelte, das Erreichte durch Konzentration auf bestimmte erprobte Typen künstlerisch zu verfeinern und die Kenntnis dieser verfeinerten Produkte zu verbreiten. Es sei Zeit, „das Individualistische ins Typische zu überführen". Er stellte also eine Schaffensweise zur Diskussion, die bei einem bestimmten Entwicklungsstand der industriellen Massenfertigung ganz zwangsläufig eintritt, und die heute für die „Industriegestaltung" schon eine Selbstverständlichkeit ist. Auch für die industrialisierte Architektur, für die „Katalogarchitektur" und den „Baukasten" wird sie immer selbstverständlicher.

Die meisten Werkbundmitglieder hatten den tieferen Sinn dieser Gedanken nicht erfaßt. Sie fürchteten für ihr individualistisches Schaffen, ihre persönliche Handschrift, für ihren Ruf als Künstler und waren empört. Viele pfiffen während der Diskussion auf ihren Schlüsseln. Als der leidenschaftlichste Gegner Muthesius' aber trat van de Velde hervor, der mit einer kleinen Gruppe in harter Nachtarbeit Gegenthesen formulierte, deren Hauptsatz seither immer wieder zitiert worden ist: „Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen ..." Ein starker Individualismus hatte van de Velde einst befähigt, an die Stelle einer hohlgewordenen historischen Formenwelt die Gebilde seiner eigenen Kunst zu setzen und sich damit für einige Jahre die Spitze der künstlerischen Bewegung in Deutschland zu erobern. Er hinderte ihn hier, die Zeichen der Zeit zu verstehen. Die Massenfertigung in hoher künstlerischer Qualität als eine großartige soziale Aufgabe, diesen Traum seiner Jugendjahre, hatte er in eine ferne Zukunft vertagt. Typen könne man nicht mit Bewußtsein und Überlegung anstreben, erklärte er, sondern müsse sie von selbst wachsen lassen wie die Haustypen alter Zeiten. Sein Vorstoß drohte den Werkbund zu spalten, und Muthesius zog deshalb seinen kühnen Thesen zurück. Die Diskussion war damit für zehn Kriegs- und Nachkriegsjahre vertagt.

Daß van de Velde neben Peter Behrens, Theodor Fischer, Walter Gropius, Hermann Muthesius und anderen 1914 den Auftrag erhielt, ein Hauptgebäude in der Kölner Ausstellung zu errichten, das Werkbundtheater (Abb. 7, 8), zeigt, daß er damals noch immer zu den führenden deutschen Architekten gezählt wurde. Er hatte sich auch nach 1906 noch viele Verdienste erworben, besonders durch seine Kunstgewerbeschule in Weimar. Hier wurde erstmals ein Unterricht gegeben, der vom Studium historischer Kunstformen befreit war. Leider wurde seine Pionierarbeit stark überschattet durch die bis zum ersten Weltkrieg wachsenden nationalistischen Tendenzen, denen er als Ausländer besonders ausgesetzt war, die ihn verständlicherweise tief verbitterten und oft hinderten, sein künstlerisches Wirken in Deutschland sachlich abzuschätzen. Auch sein Werkbundtheater geriet in diese zwielichtige Lage. Es besaß eine vorzügliche Raumkomposition; die Fassaden jedoch mit ihren gerundeten Formen und anderen Willkürlichkeiten stießen auf Kritik. Bekanntlich war Erich Mendelsohn gerade davon sehr begeistert. In ihm reifte damals jene expressionistische Architektur, die er einige Jahre später mit seinem Einsteinturm in Potsdam gebaut hat. Er zählte deshalb das gesamte Werk van de Veldes neben den berühmten Eisen-Glas-Ausstellungshallen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu den Ausgangspunkten einer künftigen Baukunst. Mit dem späteren Wandel in seiner Architektur wird Mendelsohn wohl auch diesen Gedanken fallengelassen haben. Seit einigen Jahren zeigt jedoch die westliche Architektur vielfältige Tendenzen der Abkehr von den realistischen Prinzipien, die die Geburtshelfer der neuen Form gewesen waren. So sind die expressionistischen Ideenskizzen des jungen Mendelsohn und der Einsteinturm wieder „aktuell" geworden, und so gibt es einen westlichen Neojugendstil und damit einen „van de Velde in neuer Sicht". Diese Tendenzen knüpfen gerade an die subjektivistische Komponente im Schaffen des Künstlers an, an jenen „Exzeß des linearen Ausdrucks", an den „Mangel an innerem Maß und Balance", an seine von ihm selbst eingestandenen Fehler. Wir gedenken des anderen van de Velde, des Bahnbrechers neuer Ideen, des leidenschaftlichen Künders einer vernunftgemäßen realistischen Kunst.

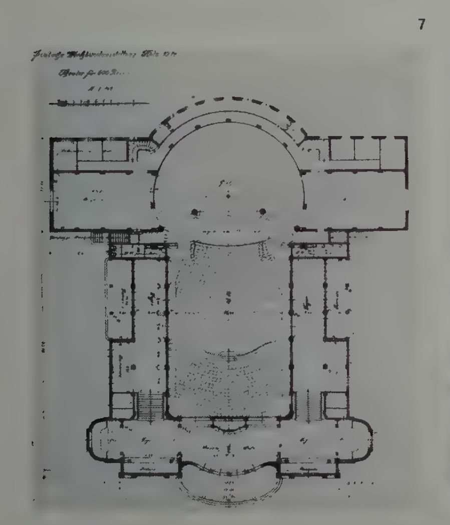


5

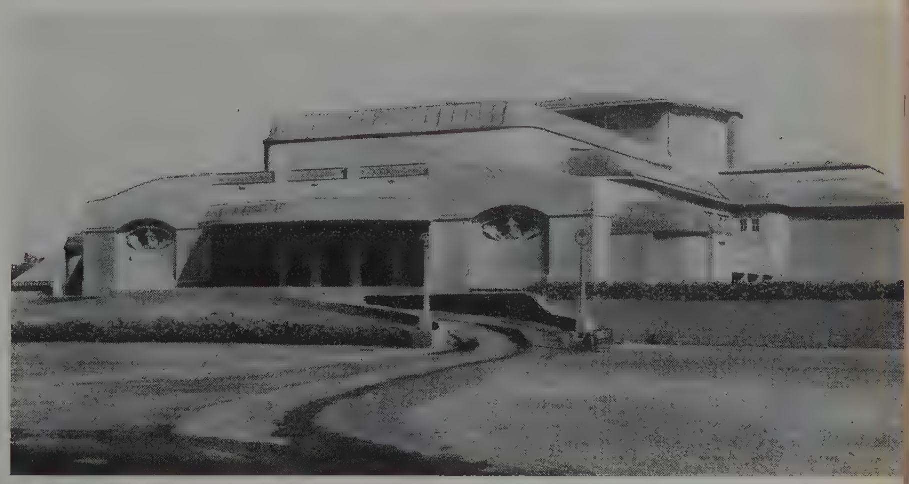


6

7



8



Van de Velde – Zur Problematik seines Werkes

Der Autor promovierte im Jahre 1962 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Dissertation über die Tätigkeit van de Veldes in Weimar.

Dr. phil. Karl-Heinz Hüter
Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar

1|2
Vorentwurf für ein Museum in Erfurt (1912/13)
Grundriß und Vorderansicht

Henry van de Velde steht in Deutschland am Beginn der nunmehr ein dreiviertel Jahrhundert andauernden schöpferischen Auseinandersetzung der Kunst mit der Welt der Technik und den Realitäten industrieller Produktion. Die Kunst der Jahrhundertwende verdankt ihm entscheidende Impulse und ein theoretisches Programm. Indem er, wirtschaftlichen und künstlerischen Notwendigkeiten folgend, den Bruch mit dem Eklektizismus und den leergelaufenen klassischen Normen führend vollziehen half und eine neue künstlerische Konzeption verwirklichte, wurde sein Name zum Inbegriff für die erste stilistische Phase der neuen Bewegung. Im Urteil der Zeit blieb er dem Jugendstil verbunden. Das bedeutet Anerkennung und Verkennung zugleich. Die Prinzipien seiner Arbeit lassen sich nicht auf eine temporäre Stilerscheinung festlegen. Sie betreffen, nach der Äußerung eines Zeitgenossen, die „moderne Nutzkunst überhaupt". Es kann nicht bezweifelt werden, daß die industrielle Formgebung durch van de Velde ihre erste umfassende Formulierung erhielt. Darum ist die Problematik seines Schaffens von mehr als nur historischer Bedeutung.

Henry van de Velde überlebte seinen aktuellen Ruhm um viele Jahrzehnte. Er starb am 25. Oktober 1957 vierundneunzigjährig in seinem Altersasyl in der Schweiz. Sein Leben umspannt ein Jahrhundert technischer und sozialer Umwälzungen von gewaltigem Ausmaß. Es wurde davon in seinem Inhalt geprägt und in seinem Verlauf bestimmt.

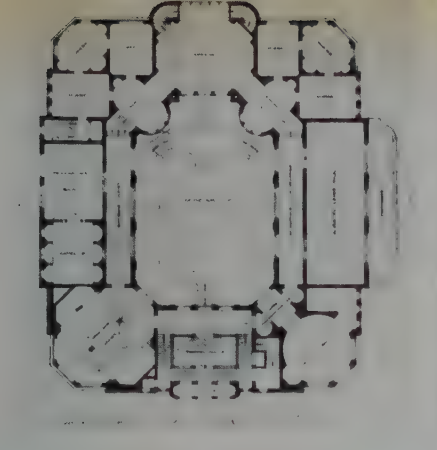
Erinnern wir uns: Geboren am 3. April 1863 als Sohn eines Drogisten in Antwerpen, begann er 1881 das Studium der Malerei in seiner Geburtsstadt und zog 1884 nach Paris und Barbizon. Dort suchte er das Vorbild seiner Studienjahre, Millet, traf jedoch auf den emanzipierten Impressionismus und auf die literarische Dekadenz des Mallarmékreises. Nach Belgien zurückgekehrt, wurde er 1889 mit Auguste Rodin in die damals führende Künstlergruppe „Le Vingt" aufgenommen. Zu eben der Zeit wandte er sich dem Neoimpressionismus zu. Wegen ihrer durchsichtigen Methodik hatte diese Richtung viele Künstler, unter anderem van Gogh und Pissarro, für einige Zeit zu fesseln vermocht. Für van de Velde wurde sie die Brücke zur angewandten Kunst, denn schon drei Jahre später gab er die Malerei auf und wandte sich, ausgerüstet mit einer flexiblen, vergleichsweise abstrakten Formensprache, die er durch Übertragung der vom Neoimpressionismus entwickelten Komplementärwirkung der Farben auf die Linie gewonnen hatte, kunstgewerblichen Arbeiten zu. 1895 erregte er mit dem Bau seines Eigenhauses in Uccle bei Brüssel Aufsehen. Er entwarf seine ersten Möbel und Innenausstattungen für den Kunstsalon Bing in Paris, wurde dort durch die Presse, hinter der natürlich die französische Möbelindustrie steckte (sie stand mit Stilmöbeln fest im Geschäft), einmütig verurteilt und fand ein Jahr später 1897 mit den gleichen Möbeln auf der Dresdner Kunstausstellung ein sensationelles Echo. Deutschland befand sich damals in der Periode einer fieberhaften wirtschaftlichen Entwicklung und war, im Bemühen, mit eigenen Leistungen in den weltwirtschaftlichen Konkurrenzkampf einzugreifen, für alles Neue aufgeschlossen. Die vielen Aufträge, die nun aus Deutschland kamen, unter anderem der Innenausbau des Folkwangmuseums in Hagen, veranlaßten den Künstler, 1900 nach Berlin überzusiedeln, von wo er 1902, vermittelt durch Harry Graf Keßler, nach Weimar berufen wurde. Er sollte hier die Kunstindustrie des damaligen Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach betreuen und gründete zu diesem Zwecke ein kunstgewerbliches Seminar. Im Jahre 1907 wurde das Seminar zur Kunstgewerbeschule umgewandelt und erweitert. Die Anstalt gehörte zu den ersten Schulen, die konsequent theoretische und praktische Ausbildung verbanden. Der wesentliche Unterricht erfolgte in Werkstätten. Diese Unterrichtsmethodik war von Muthesius allgemein zur Diskussion gestellt worden. Sie fand später im Bauhaus und anderen Schulen ähnlichen Charakters Verbreitung.

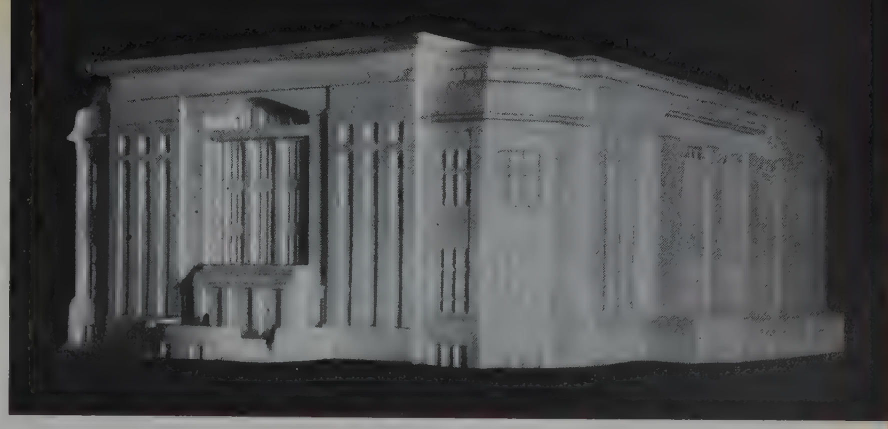
Van de Velde gehörte zum Freundeskreis Keßlers, der Weimar nach der Klassik- und Liszt-Zeit zu einer dritten kulturellen Blüte bringen wollte. Aber die weitreichenden Projekte scheiterten schließlich an der Enge der Weimarer Verhältnisse. Für den Großherzog Karl-Ernst war die Pflege der Künste, im Gegensatz zu seinen bekannteren Vorgängern, lediglich eine durch die Tradition auferlegte Verpflichtung. Zudem fehlte eine tragfähige wirtschaftliche und soziale Grundlage. Van de Veldes Bemühungen um eine ausreichende finanzielle Unterstützung der Kunstgewerbeschule und um den Anschluß einer Klasse für Architektur, in der das Erziehungsprogramm gipfeln sollte, blieben unerfüllt. Für die unbefriedigende Lage in seiner amtlichen Tätigkeit entschädigte ihn jedoch zum Teil die Arbeit im eigenen Architekturbüro. Zweifellos ist van de Veldes architektonisches Werk im Umfang nicht mit dem eines Peter Behrens oder Theodor Fischers zu vergleichen. Aber die Bauten, die er ausführte, tragen alle das Signum einer starken schöpferischen Kraft. Das gilt für die Wohnhäuser in Hagen, Weimar, Gera oder Karl-Marx-Stadt ebenso wie für die Schulgebäude in Weimar, das Werkbundtheater in Köln oder das Abbedenkmal in Jena. Viese Projekte blieben auf dem Papier.

Neben dem architektonischen Schaffen nahmen seine Arbeiten als Innenarchitekt, als Kunstgewerbler und nicht zuletzt als Kunstschriftsteller einen großen Umfang an. Je mehr aber van de Veldes Name von Weimar aus internationalen Klang bekam, je mehr die Zahl der Aufträge wuchs, je mehr selbst seine künstlerischen Prinzipien Anerkennung fanden, um so unerträglicher wurde seine eigene Lage in Weimar. Die Vorgänge im einzelnen waren symptomatisch für die damalige Situation Deutschlands in der Periode der unmittelbaren Vorbereitung des ersten imperialistischen Krieges. Kleine persönliche Anfeindungen fanden in der aufschwellenden Flut von Nationalismus und Chauvinismus starke Resonanz. Van de Velde bekam als Belgier den ganzen Haß, der gegen die Nachbarländer geschürt wurde, zu spüren. Er sah sich noch vor Kriegsausbruch genötigt zu kündigen.

Damit endete die schöpferisch reichste Periode seines Lebens in einer tiefen Depression. Erst während der Emigration in der Schweiz erholte er sich im Freundeskreis von René Schickele, seinem Landsmann Frans Masereel, Ernst Ludwig Kirchner, dem Komponisten Busoni und Romain Rolland langsam aus seiner Resignation. Er hatte bereits Pläne gemacht, um in Uttwil am Bodensee sein Erziehungswerk fortzusetzen, als ihn ein Ruf nach Holland erreichte. Dort war er vorwiegend mit den Entwürfen für ein van Gogh-Museum beschäftigt. Die (erst 1937 und später) ausgeführten Teile gehören zu den besten Leistungen im Museumsbau der letzten Jahrzehnte.

Im Jahre 1926 endlich erinnerte sich auch sein eigenes Heimatland der Verpflichtung, die es ihm gegenüber hatte. Der belgische Staat richtete für ihn in Brüssel das „Institut supérieur des arts décoratifs" ein, und die Universität Gent übertrug ihm eine Professur. Nach seiner Emeritierung 1936 wurde er noch mehrmals zu öffentlichen Aufgaben herangezogen. Er war 1937 und 1939 Leiter der belgischen Abteilungen auf den Weltausstellungen in Paris und New York. In Belgien entstand als sein letztes großes Werk der Bibliotheksbau der Universität Gent. Um menschlichen Widerwärtigkeiten der Nachkriegszeit in Belgien zu entgehn, übersiedelte er 1947 erneut in die Schweiz und lebte die letzten zehn Jahre, mit der Niederschrift seiner (inzwischen erschienenen) Memoiren beschäftigt, in einem abgelegenen Bungalow in Oberägeri bei Zug.





Van de Velde empfand seine Arbeit als eine Antwort auf die sozialen Fragen, die im Spätkapitalismus, bedingt durch die Warenproduktion und die „rasende Profitsucht" entstanden waren. Sein offener Kampf in den Zeitschriften und Büchern galt der Unmoral von Prunk und Plunder und dem dekorativen Scheinleben über einem Abgrund von Verlogenheit ebenso wie dem weltflüchtigen Ästhetizismus der Dekadenz. Im Hintergrund stand, mehr oder weniger deutlich formuliert, die Erkenntnis, daß die gegenwärtige Gesellschaft zum Untergang verurteilt sei. Im allgemeinen war er dem sozialen Programm von Morris verpflichtet. Doch machte er, im Gegensatz zu diesem, die sozialistische Gesellschaftsordnung nicht zur Vorbedingung für das Entstehen der neuen Kunst, sondern forderte deren Herausbildung parallel zu den sozialen Kämpfen. Seine Tragik war es, sich vom Boden der bürgerlichen Welt gelöst zu haben, ohne den neuen gesellschaftlichen Kräften mit mehr als gedanklichen Spekulationen anzugehören. Das erklärt den vielfach zu spürenden Rückzug ins Individuelle. Erzwungener Individualismus und der Wunsch nach gesellschaftlicher Bindung stehen hart nebeneinander. So nennt er als die mächtigsten Faktoren der Kunsterneuerungsbewegung „individuellen Willen", weil – und das ist bezeichnend für seine Lage und seine Auffassung – „kein Ereignis am Horizont ist (1901), welches die Geister in einem solchen Maße hinreißen könnte, daß sie sich nicht mehr individuell erkennen, sondern zu einem einzigen Block denkender Materie werden".

In seinen zahlreichen Schriften hat sich van de Velde zu vielen wichtigen Problemen der Kunsttheorie, insbesondere zu den Fragen der industriellen Formgebung geäußert. Leider erschweren eigenwillige Formulierungen und eine essayistische und zum Teil dichterische Sprache den Zugang. Wir werden einige der Gedanken erörtern. Der enge Bezug zwischen Kunst und Leben, den van de Velde als Voraussetzung für alle echte Kunst fordert, ließ sich seiner Meinung nach nicht mit den Stilrichtungen Naturalismus und Realismus erreichen. Diese seien „unzugänglich für die Allgemeinheit, weil die Formen, die sie wählten, Gemälde und Statue, ohne Wirkung auf das Leben selbst" sind. Es müsse daher das dringlichste Anliegen der Kunst sein, umgestaltend und verändernd in die Wirklichkeit einzugreifen. Der gesellschaftliche Nutzen der Kunst wird ihm zum obersten Regulativ: „Was nur einem Einzigen zugute kommt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur das geachtet werden, was für alle von Nutzen ist." Zu diesem Zwecke müsse sich die Kunst den neuen Bedingungen der Produktion anpassen. Eine Beschränkung auf die bisherigen Salonkünste Malerei und Plastik sei unmöglich. Ja, die Kunst könne gut auch ohne diese Gattungen, die Inbegriff der bürgerlichen Bildungskunst waren, auskommen.

Das ist die harte Realistik, die später in der These des Bauhauses vom „Aufgehen der Kunst in die Wirklichkeit" neu formuliert wurde. Sie bedeutet eine gesunde Alternative zu all den krampfhaften Versuchen, die ästhetische Erziehung allein auf Malerei und Plastik aufzubauen, ohne die vielen echten Gestaltungsaufgaben in unserer Umwelt auch nur zu erwägen.

Es war van de Veldes Verdienst, als einer der ersten auf die Folgerungen hingewiesen zu haben, die eine maschinelle Herstellung für die Form der Produkte mit sich bringt. Die Industrie sei auf die Dauer gezwungen, „nach den Prinzipien der Logik und dem vernünftigen Sein der Dinge ..., nach den genauen, notwendigen und natürlichen Gesetzen des verwendeten Materials" zu arbeiten. Er denkt an eine potentielle Idealform, die entsprechend dem jeweiligen Stande der Produktion und der ästhetischen Aufnahmefähigkeit als ein Regulativ wirksam werden könne. Zunächst geht es darum, die „exakte Form für alle Dinge der materiellen Welt", auch für die einfachsten, zu finden, und, sobald die wahre oder reine Form (technische Grundform) ans Tageslicht kommt, nach der Vollkommenheit dieser Form zu streben. Die „menschliche Leidenschaft und Teilnahme" als eine im tieferen Sinne wertschaffende Kraft lasse „die reine Form ... über ihren anfänglichen Zustand hinausgelangen" und erhebe sie zur „sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit".

Der Eklektizismus hatte sich, wie übrigens die gesamte auf klassischen Traditionen beruhende Epoche, an ererbte Wertmaßstäbe geklammert und einem vergangenen Ideal nachzueifern gesucht. Die Künstler um 1900 bezogen ihre Arbeit auf ein zukünftiges Ziel, sahen sie als „Auskehr und Reinigung", damit auf der „wahren Form der Dinge" wieder eine echte Lebensform emporwachsen könne, die nicht mehr erborgt ist, sondern eingebunden in die Zeit und kongruent mit deren bestimmenden Lebensinhalten.

Van de Velde will das erreichen durch unmittelbare künstlerische Aussage ohne Spekulationen und idealistische Bildungsinhalte, durch unmittelbare Projektion des künstlerischen Temperaments. Die Gedanken hierzu legt er in seiner Theorie vom Ornament und, im engeren Rahmen, in der Linientheorie dar. Der vielzitierte Kernsatz daraus lautet: „Die Linie ist eine Kraft, die ihre Energie von dem entlehnt, der sie gezogen hat."

So vollendet sich seine Stilidee von zwei Polen her, vom Subjekt, vertreten durch die reine Linie, und vom Objekt als dem von Funktion, Konstruktion und Material abhängigen Gegenstand. Oder anders gesagt: Wir haben es hier mit einem Funktionalismus zu tun, der künstlerisch interpretiert wird (Peter Meyer spricht von einem persönlichen Funktionalismus van de Veldes), und einem Abstraktionismus, der seine Verwirklichung in der Bindung an eine Aufgabe sucht.

Das Zusammenwirken dieser beiden Seiten des Gestaltungsprozesses vollzog sich nicht immer ohne Gewaltsamkeit. Das Gesetzgeberische drohte das Sinnlich-Künstlerische, wenn nicht zu verdrängen, so doch empfindlich abzukühlen. Die Formen sind streng, oft diktatorisch und in hohem Maße geistig. Es fehlt die naive Heiterkeit. Manches hat die Strenge eines Lehrsatzes. Zuweilen geht die hohe Vernunft in ihrem Streben nach restlosem Ausgefülltsein der Formen soweit, daß sie in den Wohnungen nichts Unthematisches, nichts Uneingestimmtes, keinen freien Raum übrigläßt, und sie gerät so an die Grenze des Unvernünftigen; denn wenn die Räume in jeder Linie, Farbe und Form so durchgestaltet sind, daß die Veränderung zum Beispiel eines Bildes oder eines Möbels nicht möglich ist, ja, wenn sogar die Kleidung der Frau mit entworfen werden muß, dann gerät dieser Kulturehrgeiz in Widerspruch zum normalen gesunden Sinn des Alltags. Toulouse-Lautrec spielte darauf an, als er nach einem Besuch in van de Veldes Wohnung mit feiner Ironie bemerkte: „Nicht wahr, unerhört; aber im Grunde genommen sind nur der Baderaum, das Kinderzimmer und das Klosett wirklich gelungen. Wenn man das Übrige sieht, bekommt man Lust nach dem Zelt Meneliks mit Löwenhäuten, nach Straußenfedern, nach nackten Frauen mit Gold oder Rot ..."

Diese Tatsachen lenken uns zu einer wesentlichen Einsicht. Der gestalterische Universalismus van de Veldes läßt sich nicht allein mit dem Willen nach Neuformung der Gegenstände unserer Umwelt erklären. Van de Velde war nicht in erster Linie Architekt, Möbelgestalter oder Kunstgewerbler, sondern im Hintergrund von allem Geschaffenen und als Ursache der Identität des Vielförmigen war ein vergleichsweise abstrakter Wille zur Form wirksam. Nur so ist es zu erklären, daß van de Velde bei der Vielfalt seines Werkes nicht der Manier verfiel.

Henry van de Velde über die Beziehungen von Kunst und Industrie

Es gilt eine neue Basis zu gewinnen, von der aus wir einen neuen Stil schaffen wollen; als Keim dieses Stils steht mir klar das Bestreben vor Augen: Nichts zu schaffen, das nicht einen vernünftigen Existenzgrund hat, auch als sein allmächtiges Werkzeug die Großindustrie mit ihrem gewaltigen Maschinenbetrieb und dessen vielerlei Folgen.

(Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, 1897.)

Mein Ideal wäre eine tausendfache Vervielfältigung meiner Schöpfungen, allerdings unter strengster Überwachung ... Auf einen durchschlagenden Einfluß hoffe ich ... erst von dem Augenblick an, da ein größerer Maschinenbetrieb mir ein Wirken gemäß der Maxime erlaubt, die meinem sozialen Glauben die Richtung gewiesen hat.

(Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, 1897.)

Die Industrie hat die Künste, die bisher nach den verschiedensten Richtungen auseinanderstrebten, einheitlichen Anforderungen und Gesetzen unterworfen und ihnen somit eine gemeinsame Ästhetik gegeben.

Die Industrie hat die Metallkonstruktionen, ja sogar den Maschinenbau in den Bereich der Kunst gezogen. Sie hat kurzweg also den Ingenieur zum Künstler erhoben und das ganze Gebiet der Kunst um all das bereichert, was die Bezeichnung „auf die Industrie angewandte Künste" mit Stolz umschließt.

(Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst, 1895.)

Ingenieure stehen am Beginn des neuen Stils, und das Prinzip der Logik ist seine Basis.

(Aus: „Kunstgewerbliche Laienpredigten", 1902.)

Ich müßte kein moderner Mensch sein, wenn ich nicht die Herstellung der Gegenstände, die früher durch Menschenhand entstanden und von Kunsthandwerkern gefertigt wurden, der neuen maschinellen und industriellen Herstellungsart anzupassen suchte.

Aber wenn der Industrie daran gelegen ist, daß wir ihre Art und Weise des Betriebs, daß wir die Maschinen und die mechanische Herstellung auch fernerhin verteidigen, so muß sie uns die Gewißheit geben, daß sie die Idee der schönen Arbeit und die Idee der guten Qualität des Materials, das heißt also die Moral des Gegenstandes, nicht einer Umwandlung opfern wird, die schließlich doch nur in der Vergrößerung des Gewinns zugunsten der Industriellen gipfeln würde. Wir haben von Anfang an jedem, der es hören wollte, versichert, daß wir uns der Industrie und der mechanischen Fabrikation anpassen würden, aber wir wären Toren, wenn wir uns durch unsere Gutmütigkeit und durch unsere Angst, rückständig zu bleiben, dazu verleiten ließen, irgendwelchen Teil an der Verantwortung für Gegenstände zu nehmen, die ohne jede Rücksicht auf Vollkommenheit, ohne Achtung für das gebrauchte Material und ohne jede Arbeitsfreudigkeit ausgeführt wurden.

(Kunst und Industrie. Vortrag, gehalten in Frankfurt a. M., 1910.)

Das Verlangen, einen Typ noch vor dem Werden eines Stiles erstehen zu sehen, ist geradezu dem Verlangen gleichzusetzen, die Wirkung vor der Ursache sehen zu wollen. Es heißt, den Keim im Ei zu zerstören. Sollte wirklich jemand sich durch den Schein, damit rasche Resultate erzielen zu können, blenden lassen?

Wir wissen, daß mehrere Generationen noch an dem arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stiles fixiert sein wird, und erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.

(Zehn Leitsätze. Vortrag, gehalten in Köln, 1914.)

3
Eigenhaus des Künstlers in Uccle bei Brüssel (1895/96)
In der naiv realistischen, fast volkstümlichen Bauweise unterscheidet es sich stark von den gleichzeitigen Brüsseler Jugendstilhäusern

4
Ehemaliges Haus Esche, Karl-Marx-Stadt, Parkstraße 58 (1902/03)
Villa mit zentraler hoher Diele, stark unterschiedlich. Behandlung der Seiten entsprechend der Himmelsrichtung, Beziehung auf die Umgebung

5
Eigenhaus in Weimar, Belvederer Allee 58, Ostseite (1907/08)



3



4



5



6

6
Ehemaliges Haus Schulenburg, Gera, Waldstraße 120 (1913/14)

7
Innenraum des ehemaligen Nietzsche-Archivs in Weimar

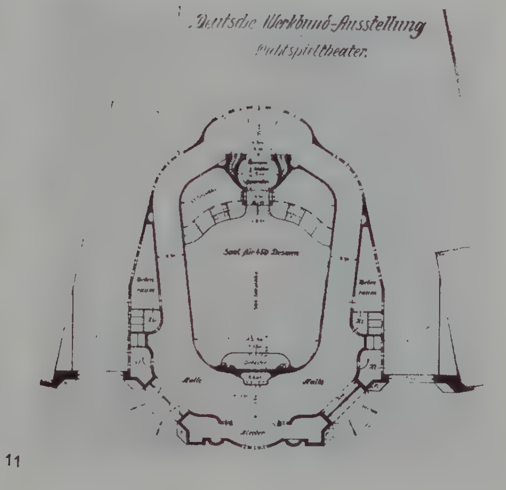
8
Hauptgebäude der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, ehemalige Kunsthochschule (1904/05 und 1911)

9
Abbedenkmal, Jena (1912)
Enthält im Innern vier Reliefs vom Denkmal der Arbeit Constantin Meuniers


7


10


8

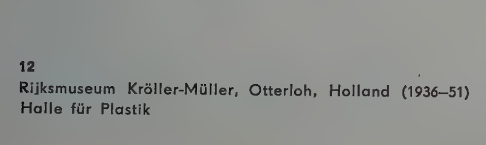


11

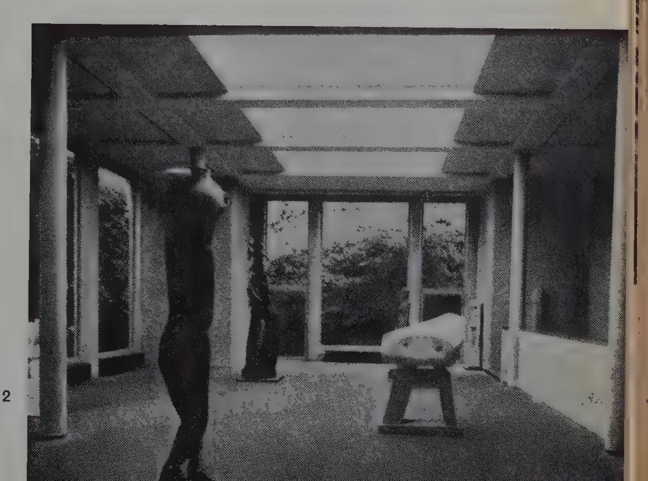

9

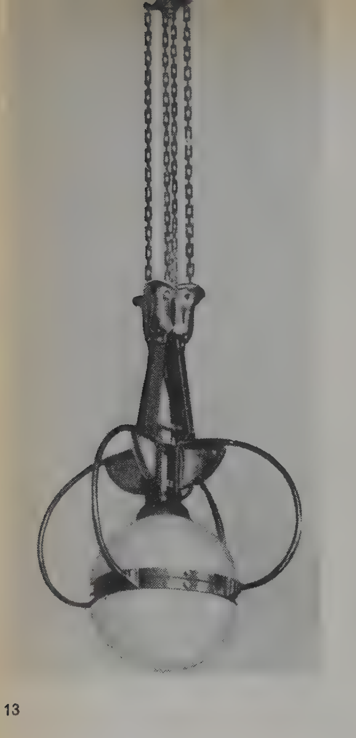
10
Universitätsbibliothek Gent (begr. 1936)
Die Vorstellung vom Speicher führte zur Hochhausidee für die Bücher-Magazine

11
Entwurf eines Lichtspieltheaters für die Werkbundausstellung 1914 in Köln

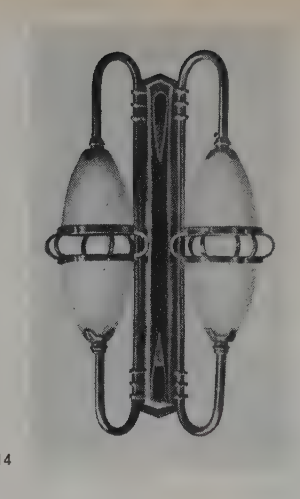


12
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloh, Holland (1936–51)
Halle für Plastik


12



13



14



16

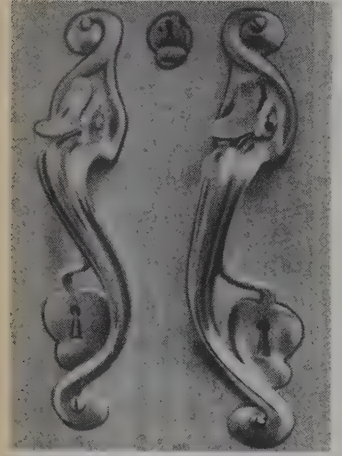
15



17



18



a

b



c

13
Lampe (um 1908)
Keine Anlehnung an die Form des Kronleuchters. Klare Kugelform, von Messingbügeln gehalten

14
Wandleuchte

15
Beschläge
a als vegetables Jugendstilornament (1897)
b als Stanzform. Aus einer Ebene entwickelt. Verklammerung und elastische Spannung (1902)
c als sachliche und funktionstüchtige Form (1908). Von hier aus ist stilistisch kein weiter Weg zur Schiffsarchitektur und anderen Aufgaben der Industriegestaltung

16
Postschiff der Linie Ostende—Dover. Schiffsarchitektur außen und innen von van de Velde (1902)
Erster Auftrag für Gestaltung von Schiffen für die Hamburg-Amerika-Linie scheiterte 1903 am Einspruch des Kaisers

17
Porzellanservice (etwa 1908)

18
Silberbesteck (etwa 1908)
Feine, plastische Modulation der Oberfläche

19
Armlehnstuhl (um 1907)

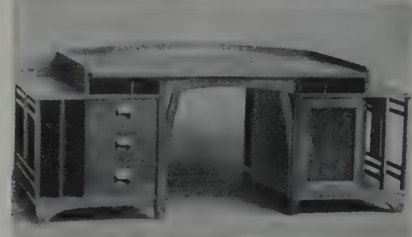
20
Schreibtisch, bohnenförmig (1899)
Dynamisch freie Form, funktionell begründet mit der schnellen Erreichbarkeit aller Dinge

21
Schreibtisch für Harry Graf Kessler (1903)
Einfache Brettkonstruktion, auf maschinelle Herstellung berechnet

19



20



21

Fortsetzung des Beitrages von Seite 180

Strenge Linien bei Möbeln

Im Möbelangebot, das im Unions-Messehaus gezeigt wird, herrschen zeitgerechte Konstruktionen mit strenger Linienführung vor, und auch das Sortiment der von der DDR angebotenen Leuchtenmodelle läßt diese Linien erkennen. Auch der Formenkomplex „Neue Linie" bei Geschirr-, Geschenkporzellan und Steingut in der „Mädler-Passage" bewirkt eine Konsolidierung der Formen und eine Straffung der Sortimente im Interesse der Exportpartner.

(„Neues Deutschland" vom 31. 7. 1962)

Wozu brauchen wir eigentlich immer noch den Umweg über den „Exportpartner"?

Es gibt im Johanneum auch einen Stand mit Möbeln. Aber er bringt uns in der Frage, die uns beschäftigt, auch nicht weiter.

Beim Schreibtisch, dem Wandregal und dem Wohnzimmerschrank wird mit der Kombination von Naturholz und weißem Kunststoff bzw. Anstrich des Tischblattes, des Regals und der Schrankfüße experimentiert.

Praktisch ist das Weiß des Tischblattes und der Schrankfüße natürlich sehr fragwürdig. Ästhetisch könnte nur der individuelle Geschmack entscheiden. Sicher wird auch so etwas seinen Liebhaber finden.

Wenn wir aber nicht an den individuellen Liebhaber, sondern an die Massenproduktion denken, so läuft das Ganze auf nichts anderes als eine modische Anregung hinaus. Natürlich brauchen wir auch beim Möbel das Experiment. Aber das Ziel müßte von vornherein auf die Standarderzeugnisse gerichtet sein.

Ein Wort über Stühle und Sessel.

Der Stuhl ist, obschon er seine klassische Form schon längst gefunden hat, seit einigen Jahrzehnten zum Hauptziel der Weltverbesserer auf dem Gebiet des Möbelbaus geworden.

Funktionell hat sich im Grunde, wenn wir an die gleichzeitige Entwicklung des Sessels für das bequeme, ausruhende Sitzen denken, so wenig geändert wie etwa bei der Gabel oder dem Löffel.

Anders steht es mit der konstruktiven Seite. Das Streben nach größerer Leichtigkeit und maschineller Herstellung haben zum Thonet-Stuhl, zum Stuhl aus Stahlrohr oder, vor allem für Gaststättenstühle, aus Kunststoff geführt.

Überzeugende Modelle für das Wohnzimmer sind dabei noch nicht herausgekommen.

In letzter Zeit ist die Theorie aufgekommen, der Stuhl habe sich der Körperform anzupassen. Man hat die technischen Möglichkeiten der Kunststoffgeflechte oder der Kunststoff-Preßformen für die Schaffung eigentlicher Sitzapparate in der bekannten Eierbecher- oder Kelchform ausgenutzt.

Vor einiger Zeit hat ein junger Möbelgestalter aus Japan die umwälzende Entdeckung mit nach Hause gebracht, diese Anpassung an die Körperform sei geradezu sitzwidrig. Der Mensch habe das Bedürfnis, bei längerem Sitzen seine Körperhaltung dauernd zu verändern. Diesem Bedürfnis genüge gerade die einfache geometrische Stuhlform am besten.

Jeder kann an sich selbst nachkontrollieren daß der Mann Recht hat. Selbst beim Liegen, im Schlaf, verändern wir unbewußt dauernd unsere Körperlage. Wäre es anders, so müßte man die Hängematte als ideales Schlaflager einführen.

Es ist also zu befürchten, daß alle diese ästhetisch so sensationellen Eierbecher und Sitztüten in kurzer Zeit ins Altstofflager oder in die Museen abwandern.

Im Johanneum ist auch ein Stuhl mit nach dem Rezept eines schwedischen Arztes nach oben abgeknickter Rückenlehne ausgestellt. Da sich jeder, der nicht einen solchen Stuhl benutzt, den schwersten gesundheitlichen Schäden aussetzt, müßten wir ihn trotz seiner Häßlichkeit im Interesse der Volksgesundheit sofort zum alleinigen Standard erklären.

Es wäre immerhin ratsam, vorher zu prüfen, ob die Theorie des schwedischen Arztes auch wirklich stimmt.

Fassen wir unsere Feststellungen über den Möbelbau zusammen:

Die Vorstellung, man könne vom jetzigen Stand des Möbelbaus, der von den Zufällen des individuellen Geschmacks und der rasch wechselnden Mode lebt, ohne weiteres zu einer Massenproduktion übergehen, ist unreal.

Es genügt nicht, nur technisch und technologisch zu typisieren und zu standardisieren, wie dies die Möbelindustrie fordert.

Es ist notwendig, das Problem der Standardisierung gleichzeitig von der künstlerisch-ideologischen Seite her anzupacken. Wir dürfen die beim Wohnungsbau gemachten Fehler nicht wiederholen.

Das ist ein künstlerisches und kulturelles Problem.

Das künstlerische Problem besteht darin, bei der Herstellung unseres Hausrats solche Formen zu finden, die die Sprache des Vernünftigen, Selbstverständlichen, Gesunden sprechen.

Diese Formen werden notwendigerweise auf das Prätentiöse, Extravagante, modisch vielleicht Attraktive, aber nur Kurzlebige verzichten.

Denken wir immer an die unglücklichen Mitmenschen, die sich in wenigen Jahren mit Nierentischen oder schiefstehenden Schrankfüßen lächerlich machen müssen.

Fragen wir uns immer wieder, woher es kommt, daß man die Möbel aus der Zeit vor der Schundproduktion des späten 19. Jahrhunderts auch heute noch ansehen und sogar gebrauchen kann. Und lernen wir von ihnen, was saubere Arbeit, gute Proportionen und selbstversändliche Harmonie bedeuten!

Seien wir vor allem auch kritisch gegenüber dem billigen Gerede von Konventionalität, Durchschnittlichkeit, Gleichförmigkeit.

Ich zitiere dazu, damit Sie nicht glauben, es handle sich hier nur um persönliche Auffassungen, den bereits genannten Industrieentwerfer Braun-Feldweg:

„Wollen wir aus dem snobistischen Getue herauskommen, so muß unsere Arbeit auf einer breiten sozialen Basis stehen. Wir brauchen dazu vor allem den guten, den immer besseren Durchschnitt (der Produktionsziffern wegen) – nicht exaltierte Geistreichelei."

Das künstlerische Problem ist gleichzeitig ein kulturelles Problem.

Es genügt nämlich nicht, daß sich die Entwerfer und Hersteller über den richtigen Weg einig sind und es verstehen, ihn für den Bereich der Produktion durchzusetzen. Ebenso wichtig ist es, den Abnehmer, die Bevölkerung, für diesen Weg zu gewinnen. Das aber bedeutet nichts anderes als zu einer Konvention, zu einer Übereinkunft über das Zweckmäßige, Richtige und Schöne in der ganzen Werkkunst, von der Architektur bis zum Hausrat, zu kommen, die von unserer ganzen sozialistischen Gesellschaft anerkannt wird.

Unser bereits zitierter Autor sagt dazu auf Grund der ganzen trostlosen Erfahrungen, die heute der Industrieentwerfer im Westen erlebt:

„Das geschäftstüchtige Schielen nach dem augenblicklichen Zeitgeschmack muß irgendwann einmal einem wirklichen Stilempfinden weichen."

Sagen wir es noch deutlicher in unserer Sprache: Wir müssen diesen Stil schaffen, nicht im Sinne äußerlicher Formen, sondern als ein Stück unseres gesellschaftlichen Wesens, als ökonomische, künstlerische und kulturelle Notwendigkeit. Ich möchte hier nicht von der großen Erziehungsarbeit sprechen, die das verlangt.

Es ist eine Erziehungsarbeit, an der wir alle beteiligt sein müssen, die Bevölkerung ebenso wie die Fachleute, nicht nur die berufsmäßigen Industrieentwerfer, sondern auch die Kunsthandwerker, wenn sie ihre Aufgabe richtig erkennen, und nicht zuletzt die Architekten.

Ich meine sogar ganz besonders die Architekten, vor allem die jungen Architekten, die heute vor der Entscheidung stehen, welchen Weg sie gehen wollen, den Weg der individuellen Liebhabereien oder den Weg der künstlerischen und kulturellen Notwendigkeit.

Ich möchte zum Schluß noch kurz auf den Artikel von Karl-Heinz Hagen zurückkommen.

Wir werden, nachdem wir uns bemüht haben, dem ganzen Problem wirklich auf den Grund zu gehen, diesem Artikel mit Recht vorwerfen, daß er zugunsten einiger oberflächlicher Urteile den eigentlichen Kern der Sache völlig übersehen hat.

Man müßte diese Kritik übrigens nicht nur an den Verfasser des Artikels, sondern mit demselben Recht auch an die Veranstalter der Ausstellung, die im Verband Bildender Künstler zusammengeschlossenen „industriellen Formgestalter" adressieren.

Eine solche Ausstellung hätte, indem sie in leicht verständlicher Form der Bevölkerung das ganze ökonomische, künstlerische und kulturelle Problem der industriellen Massenproduktion aufzeigt, einen großen Beitrag zur notwendigen Erziehungsarbeit leisten können, von der wir gesprochen haben.

Sicher hätte sich dann auch das „Neue Deutschland" nicht mit einer Kritik der Form begnügt, sondern wäre genötigt gewesen, auf den Sinn der Sache einzugehen.

Was wird das Ergebnis dieses Artikels sein?

Die alten erfahrenen „Formbildner", deren „nicht ausschließlich nach ästhetisierenden Gesichtpunkten" hergestellten Produkte man in allen Schaufenstern bewundern kann, gehen mit der Note 1 nach Hause.

Der Handel wird von jetzt ab doppelt vorsichtig sein, den bewährten Kitsch durch etwas Neues zu ersetzen.

Die Bevölkerung aber wird weiter auf vernünftige und billige Möbel, Geschirre und Lampen warten.

Ich weiß: Das ist kein freundlicher Schluß! Aber es ist manchmal notwendig, auch unangenehme Dinge beim Namen zu nennen.

Informationen

Bund Deutscher Architekten

Zweites Jugendforum in Dresden

Am 28. März 1962 fand in Dresden das erste Jugendforum statt. Damals ging es im wesentlichen um folgende Probleme:

Wettbewerb und Wirklichkeit

Die Rolle und das Ansehen der Architekten

Architektur und bildende Kunst

Am Schluß des Berichtes über das erste Jugendforum im Heft 6/1962 der „Deutschen Architektur", Seite 353, heißt es: „Ein beauftragtes Gremium hat es übernommen, die Ergebnisse dieses Jugendforums zusammenzufassen und dem Bezirksvorstand des BDA Dresden in der Form einer Vorlage zu überreichen. Aufgabe des Bezirksvorstandes ist es, die wichtigsten Gesichtspunkte des Jugendforums dem Bundesvorstand bekanntzugeben, damit dieser entsprechende Maßnahmen zur Veränderung in der beruflichen Praxis der Architekten einleiten kann."

Auf dem zweiten Jugendforum am 27. November 1962 berichtete Kollege Rüpprich, daß die Vorlage über den Bezirksvorstand an den Bundesvorstand eingereicht worden sei und daß das Bundessekretariat am 29. September 1962 geantwortet habe. In dem Schreiben des Bundessekretariats wird vor allem auf die Zusammenarbeit des Bundes mit den staatlichen Dienststellen bei Neureglungen der Aufgabenstellung verschiedener Institute und bei gesetzlichen Regelungen des Projektierungs- und Wettbewerbswesens eingegangen. Kollege Mickin ergänzte das Schreiben des Bundessekretariats: Es seien weitere Aufgaben auf den BDA zugekommen – Bearbeitung der 3. Durchführungsbestimmung zur Investitionsverordnung, Entwurf zur Neuordnung des Projektierungswesens und Fragen der Ausbildung an den Hoch- und Fachschulen sowie der Qualifizierung im Zusammenhang mit der Durchsetzung des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts –, deren Lösung die Mitarbeit auch der jungen Kollegen erfordere.

Auf dem ersten Jugendforum wurden kleinere, objektgebundene Wettbewerbe auch in den Projektierungsbetrieben gefordert. Kollege Rüpprich teilte dazu mit, daß in diesem Sinne an alle Direktoren der Projektierungsbetriebe des Bezirkes ein Schreiben gerichtet wurde. Die bisherigen Antworten besagen, daß fast alle Betriebsleitungen grundsätzlich nicht abgeneigt und zu Verhandlungen bereit seien. Das Büro des Stadtarchitekten würde ebenfalls in nächster Zeit einen geeigneten Ausschreibungsvorschlag unterbreiten.

Was die Beteiligung an ausländischen Wettbewerben betrifft, so wurde vom Kollegen Mickin darauf verwiesen, daß aus Anlaß der 10-Jahres-Feier des BDA in Berlin mit Vertretern der anderen sozialistischen Architektenverbände eine Koordinierung aller Wettbewerbsausschreibungen vereinbart worden sei.

In der anschließenden Diskussion wurden viele Probleme – zu viele, wie man am Schluß feststellte – erörtert.

Die vom Preisgericht des Wettbewerbes Prager Straße getroffene Entscheidung, die Ergebnisse vor dem endgültigen Jury-Entscheid der Öffentlichkeit zur Meinungsäußerung vorzustellen, wurde für ungewöhnlich gehalten. Hierauf wurde erwidert, daß diese Idee beim letzten Wettbewerb über das „Haus der sozialistischen Kultur" entstanden sei, bei dem nach der Entscheidung durch die Jury noch Überlegungen aus Kreisen der Bevölkerung kamen, denen sich das Preisrichterkollegium nicht verschließen konnte.

Das Preisgericht stellte sich darüber hinaus vor, daß vor größeren Kreisen von Interessenten durch Vertreter der Jury die Schwerpunkte erläutert werden, auf die es bei der Urteilsfindung des Wettbewerbes ankommt; damit wird von vornherein auch Verständnis für die künftige Entscheidung der Jury geweckt. Außerdem sollte die Bevölkerung Gelegenheit erhalten, zu zwei Fragen Stellung zu nehmen:

Welches ist nach ihrer Meinung die beste Lösung in gestalterischer Hinsicht?

Welches ist nach ihrer Meinung die günstigste Verkehrslösung? (Siehe S. 153!)

Der von der Hochschule kommende Absolvent hat in der Praxis viel Schwierigkeiten, weil er nicht darauf vorbereitet ist, daß ihn eine Menge Vorschriften sowie die Forderung nach Anwendung möglichst vieler Typenprojekte erwarten.

Kollege Mickin bemerkte dazu, daß jetzt dazu übergegangen werde, Standards zu entwickeln. Er verwies in diesem Zusammenhang auf die inzwischen erschienenen Broschüren „Standardisierung im Bauwesen", Hefte 8 bis 11/1962 (Baukasten I bis IV), die unbedingt von den Architekten beraten werden müssen, da nach diesem System in den nächsten Jahren gearbeitet werden soll.

Professor Rettig äußerte die Ansicht, daß der Baukasten so lange keine Erfolge bringen könne, solange er nur auf dem Papier stehe. Eine neue Bauweise müsse seines Erachtens beim Baubetrieb entstehen und nicht in den Projektierungsbüros allein. Dazu gehöre, daß sich der Architekt mit der Bauweise, mit der er sich im Büro beschäftigt hat, auch dann noch beschäftigt, wenn es an die Ausführung geht, das heißt, er muß in dieser Zeit auch auf der Baustelle sein. Besser erscheine ihm jedoch immer eine Diskussion am gebauten Objekt.

In diesem Zusammenhang wurde vom Kollegen Mickin auf einen Vorschlag des Bundes zur Projektierungsordnung hingewiesen, wonach Kennziffern nicht nach Projekten, sondern nach ausgeführten Bauten festgelegt werden sollten.

Es wurde weiter vorgeschlagen, daß von zentraler Stelle Wettbewerbe zur Lösung der Problemstellung „Baukasten" ausgeschrieben werden.

Ein Architekt gehört zumindest während der Zeit der Ausführung seines Projektes auf die Baustelle, führte Kollege Schuster aus. Außerdem wäre es erforderlich, daß erfahrene Kollegen leitende Positionen auf den Baustellen übernehmen. Hierzu müsse jedoch festgestellt werden, daß die Projektierungsbetriebe immer nur die Kollegen freigäben, die sie gerade loswerden wollten, damit wäre aber niemandem gedient. Zum anderen seien auf den Baustellen die Planstellen zur Aufnahme solcher Kräfte von Meistern blockiert. Es wird daher Angelegenheit des Ministeriums für Bauwesen sein müssen, hier Abhilfe zu schaffen.

Die Kollegen des Projektierungsbetriebes in Bautzen machten den Vorschlag, vor allem einmal eine Auswertung der inzwischen von den einzelnen Büros entwickelten Bauweisen und Konstruktionen vorzunehmen, ehe wieder etwas Neues von zentraler Stelle für verbindlich erklärt wird. Es wurde dabei auf verschiedene inzwischen entstandene Faltwerke und Flächentragwerke hingewiesen.

Bezugnehmend auf die Antwort von Dr.-Ing. Strassenmeier im Heft 10/1962 der „Deutschen Architektur", „unseren Architekturbeitrag nach 1945 könnte man im internationalen Maßstab auch weglassen. Die Architektur hätte in der Welt nicht anders ausgesehen", wurde festgestellt, daß die gleichen Kollegen, die bisher die fehlerhaften Typenprojekte entwickelt hätten, jetzt wieder mit der Entwicklung von etwas Neuem – dem Baukasten – betraut wurden. Es sei nur zu verständlich, daß der Sache von vornherein von seiten der Kollegen, die sie dann anzuwenden haben, kein Vertrauen entgegengebracht wird.

Abschließend wurde vorgeschlagen, Arbeitsgruppen zu bilden, von denen sich eine mit dem Baukastensystem beschäftigen und Vorschläge zur Verbesserung dieses Systems machen sollte (über die ersten Ergebnisse der Tätigkeit dieser Arbeitsgruppe siehe Heft 2/1963, Seite 110). Eine andere Arbeitsgruppe sollte sich mit Fragen der Projektierungsordnung, der Verbindung zur Baustelle, der Ausführungsunterlagen und so weiter befassen.

Die Resultate sollten dann in einem weiteren Forum vorgetragen werden. Ullrich

Hirsch

Modellprojektierung

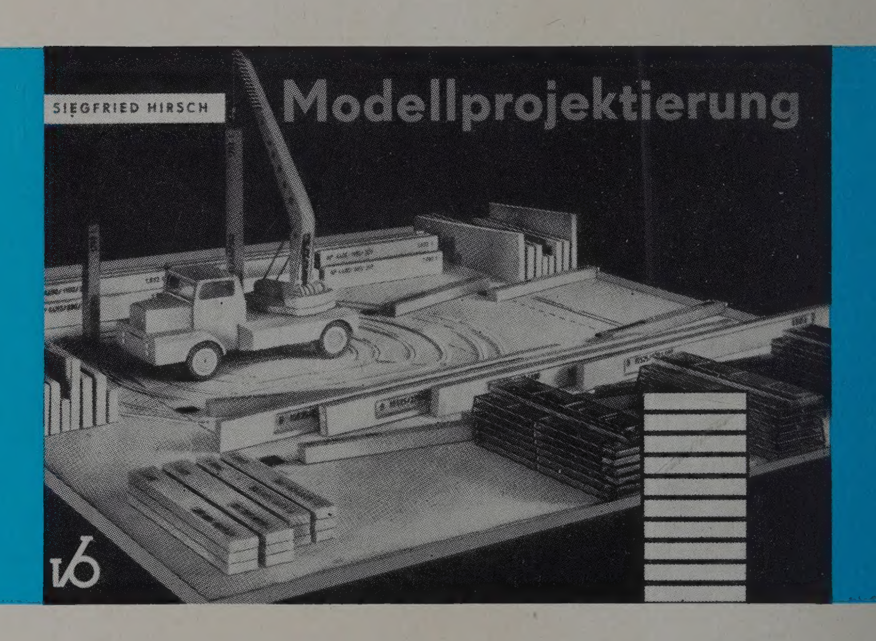
64 Seiten, 33 Abbildungen

Der Autor macht den Leser mit einer Projektierungsmethode bekannt, die in den USA entwickelt wurde und eine schnelle Verbreitung in vielen Ländern gefunden hat.

In einer didaktisch einwandfreien Form wird der zum Zeitpunkt der Bearbeitung des Titels erreichte Stand der Projektierungsmethode „Modellprojektierung“ dargelegt.

Das Buch soll dazu beitragen, diese Methode bei allen Fachkollegen bekanntzumachen und zum Nutzen der gesamten Volkswirtschaft anzuwenden.

Broschiert 7,50 DM



Ihre Bestellungen erbitten wir an den örtlichen Buchhandel oder direkt an den Verlag.

VEB Verlag für Bauwesen, Berlin W 8, Französische Str. 13/14